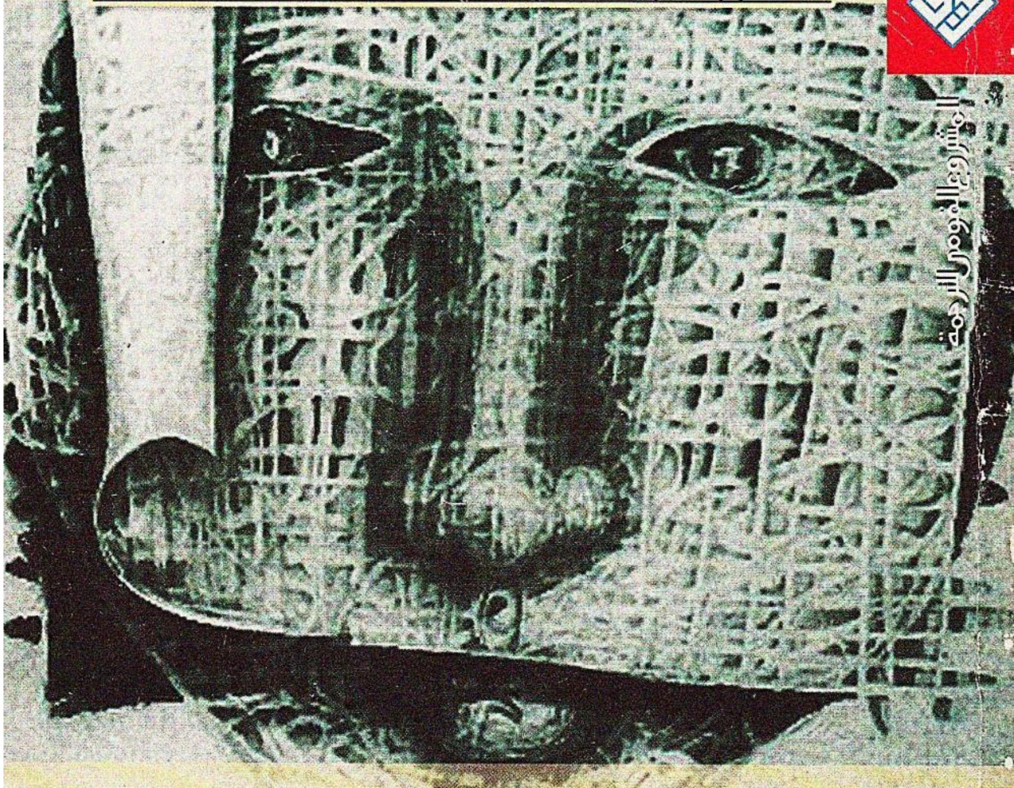
تأمل العالم

الصورة والأسلوب فى الحياة الاجتماعية



812

تأليف: ميشيل مافيزولى

ترجمة: فريد الزاهى

المجلس الأعلى للثقافة

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة

تأمل العالم

الصورة والأسلوب فى الحياة الاجتماعية

تأليف: ميشيل مافيزولى

ترجمة: فريد الزاهى

المجلس الأعلى للثقافة

٢٠٠٥

المشروع القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: ٨١٢
- تأمل العالم
الصورة والأسلوب فى الحياة الاجتماعية
- ميشيل مافيزولى
- فريد الزاهى
- الطبعة الأولى ٢٠٠٥

هذه ترجمة كتاب:

La Contemplation du monde
Figures du style communautaire
Michel Maffesoli
Grasset, Paris, 1993

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة.

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo
TEL: 7352396 Fax: 7358084

تهدف إصدارات المشروع القومى للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة.

المحتويات

مقدمة المترجم

حكاية الترجمة

لترجمة هذا الكتاب حكاية ترجع إلى بضع سنوات خلت؛ فقد تعرفت على كتابات ميشيل مافيزولى وأنا مازلت طالبًا بالسوربون فى بدايات الثمانينيات، غير أنها لم تثرنى بالقدر الذى أفعمتنى به كتابات جاك دريدا وميشيل فوكو وجيل دولوز، الذين كنت أحضر بين الفينة والأخرى لدروسهم بالكوليج دو فرانس والمدرسة العليا للأساتذة. فقد كانت ثقافتى الفلسفية والأدبية متجهة نحو عمالقة الفكر آنذاك، وكانت كتابات عالم الاجتماع بيير بورديو تبدو لى حينها ذات صلابة نظرية ومفاهيمية لا تتوفر فى ما نشره لحينه مافيزولى والفلاسفة الجدد من قبيل برنار هنرى ليفى.

غير أن هذا الاهتمام ما لبث أن تولّد تلقائيًّا من خلال المرجعيات الأدبية والأنثربولوجية المشتركة، وتلك "الهجانة" التى تخترق مصادر النص السوسيولوجى وثقافته لدى مافيزولى، والتى يشكل أغلبها مصادر أمتح منها باستمرار نسغ الخلفية الفكرية لكتاباتى وأبحاثى: فقد اهتممت اهتمامًا أكيدًا بأبحاث جلبير دوران عن بنيات المتخيل والدلالة الرمزية، وصارت مرجعية لى فى أغلب ما نشرته من أبحاث ودراسات، سواء فى مجال الصورة والجسد أو المقدس أو الأدب أو الصورة والفنون التشكيلية[1]، ويشكل البحث فى المتخيل والصورة والرابطة الاجتماعية أحد أهم توجهات هذا الباحث الغزير الإنتاج[2] ، وهو الأمر الذى جعل هذه الترجمة ممكنة.

بدأت الحكاية كما يلى: تعرفت شخصيًّا على ميشيل مافيزولى سنة ١٩٩٦، حين دعوناه بالمعهد الجامعى للبحث العلمى لإلقاء محاضرات للباحثين. وبعدها ببضع سنوات ـ وكنت قد حصلت على منحة فرنسية للبحث ـ دعانى إلى فرنسا أنا وزميلة لى عالمة اجتماع، وحضرت بعض محاضراته فى السوربون، واطلعت على نشاط مجموعة البحث التى أنشأها ويشرف عليها (مركز البحث فى المتخيل)، والتى يقوم فيها باحثون شباب بأعمال مهمة عن مظاهر الحياة الاجتماعية بأوروبا. وبما أن الأمر جرنا لقضايا مقروئية منشوراته فى العالم

العربى، فقد اقترحت الزميلة أن تترجم واحدًا من أهم الكتب التى نشرها فى بداياته. والتى من خلالها أصبح مشهورًا فى الأوساط الفكرية والثقافية الفرنسية والعالمية. يتعلق الأمر بكتاب: **فتوحات الحاضر، أو علم اجتماع اليومى.** ولأنه كان على علم بما قمت بترجمته حينها من كتابات فرنسية، فقد اتفقنا على أن أقوم بالمراجعة ضمانًا لجودة الترجمة. بيد أن صاحبتنا تناست، ولحدود اليوم، أمر هذا الاتفاق، فيما ظل الوعد فائرًا فى دواخلى وأشبه بديْن ينتظر شكل إعادته لصاحبه: فكان أن مرت سنتان بعد ذلك، واطلعت على الكتاب الذى أقدمه اليوم للقارئ العربى، فاعتبرت أنه، من جهة اهتماماتى، أقرب إلى مساعيَّ البحثية واهتماماتى بقضايا الصورة والجسد والمتخيل، فبدأت أترجمه كلما وجدت من الوقت متسعًا إلى أن استوى فى حُلّته الراهنة.

تُرجمتْ مؤلفات مافّيزولى إلى العديد من اللغات، وتحظى البرتغالية بنصيب الأسد منها (إذ ترجمت إليها كل أعماله)، تليها الإيطالية بثلثيها، ثم الإسبانية بسبعة مؤلفات، فالإنجليزية واليابانية بأربعة، ثم الألمانية والكورية والفنلندية والتشيكية بمؤلف واحد. أما العربية فلا أدرى إن كان هذا الكتاب أولها: إذ إن سوء التوزيع فى العالم العربى يجعلنا، على الأقل فى المغرب الأقصى، لا نستمتع ـ كما فى الماضى ـ بكل المنشورات العربية والترجمات، ولا نكون دومًا على علم جامع بكل ما تصدره دور النشر، خاصة تلك التى لا توزع إنتاجها إلا فى الشرق الأوسط.

علم اجتماع اليومى وسطوة الحاضر

حين يقرأ الواحد منا أحد كتب مافّيزولى، حتى وهى تتخذ من قضية الهيمنة أو الحاضر أو القبليَّة أو الصورة اللحظة الأبدية أو العقل المحسوس موضوعًا لها، فإن مجموع فكر مافّيزولى يدور حول تلك الفكرة، ويساهم فى تأسيسها وتشييدها المفاهيمى. فالسوسيولوجيا التى يمارسها مافّيزولى كتابة تمتح محسوسيتها من مفاهيم كبار الفلاسفة والكُتَّاب الذين فككوا تاريخ المتافيزيقا الغربية (نيتشه وهايدجر) ومن الشعراء كحالمين بعالم آخر لا يكبل أواصره العقل والعقلانية الغربية بتاريخهما النسقى، ومن المفكرين الذين انتبهوا إلى الظواهر غير النسقية فى الحياة كديلثى وزيمل... وغيرهما. السوسيولوجيا بهذا المعنى لم تعد لدى هذا الباحث علمًا كميًا وتجريبيًا، وإنما ممارسة

فكريه يقظة وغير وضعية (ومن ثم مرجعيتها الدوركهايمية) لكل ما يشكل هوامش العقل الغربى بهذا المعنى يكون علم الاجتماع علمًا لا يحاكى علمية العلوم البحتة، وإنما يمثل علمًا مفتوحًا على الشعر والأدب والتصوف والتاريخ. إنه علم يمتدح الخيال والمتخيل اللذين اعتبرتهما الفلسفة والعلم الفتاة الرعناء فى العائلة.

هكذا يجد القارئ العربى نفسه أمام نصوص أقرب إليه من نصوص أوجست كونت التربيعية والسوسيولوجيا التقليدية، نصوص تُعلى من شأن ما يشكل لحمة المجتمعات العربية والتقليدية من أواصر وعلاقات جمعية. والحقيقة أن ما قد يبدو نقطة ضعف فى كتابات هذا المفكر من منظور القارئ العربى، كما فى كتابات آخرين غيره، هو أنهم لا يدخلون دراسة المجتمعات العربية والشرقية عمومًا فى تحاليلهم، وهو الأمر الذى انتبه إليه مافيزولى فى السنوات الأخيرة فانكب - كما صرح بذلك لجريدة لوموند - على دراسة الاديان الشرقية، مما قد يشكل منفتحًا جديدًا لرؤيته الشاملة لمآل التشكلات الاجتماعية الجديدة. ولا يخفى أن الترجمة العربية، بما هى مصير جديد للكتاب ولمدى مقروئية مؤلفه، من شأنها أن تفتح نظر الكاتب والمفكر على عوالم جديدة قد لا تكون كتاباته قد ارتادتها من قبل. وباتجاه قراء جدد لهم وضعيات خصوصية تتطلب تأويل نظرية وفكرية جديدة.

إن كتابات مافّيزولى تفند سيطرة الاقتصادى، وتمنح للصورة موقعًا جديدًا فى اللحمة الاجتماعية، وتُعلى من قيمة الشكل والمظهر والجمالى. وهنا تكمن جاذبيتها وقوتها. وخاصة فى هذا الكتاب، وكتاب : **فى عمق المظاهر، من أجل أخلاقيات للجماليات**، الذى أتمنى أن يُتاح لى الوقت لتقديمه للقارئ العربى فى لغة الضاد، والذى يشكل بمعنى ما مدخلاً للكتاب الحالى، الذى يستعيد العديد من قضاياه وأطروحاته: فمافّيزولى يعتبر أن الغرب يشهد منذ ثمانينيات القرن الماضى انهيارًا متواترًا للبنيات المؤسسية الكبرى التى كانت تمنح معنى للمجتمع: فقد انتهى الغرب إلى ضرب من الإشباع فى مجال الظواهر التجريدية والقيم الكبرى والآليات الاقتصادية والايديولوجية. بالمقابل ثمة انبثاق للكيفى واللُهوى، وتجذر للصورة، وثورة فى مجال التواصل، وبدأت الجماهير تركز وتتمركز حول اليومى والحاضر والأنشطة التى لا غائية لها. ثمة إذن نزعة حيوية بدأت تغزو المجتمعات الغربية، وتستعيد من خلالها شعائر جمعانية تعلن عن منعطف جديد. هذا ما يسميه المؤلف مجازًا بالقبلية، التى تعتمد على تناظمات جديدة أساسها العواطف والإحساسات، وهمها بلوغ مثال جديد لا ينبنى على المنفعة الاقتصادية، وإنما على المتعة الجماعية، كما أن

الرابطة الاجتماعية تنهض فيها على اندحار الفردانية التى سادت مرحلة الحداثة لتوسس مفهومًا جديدًا للعيش الجماعى.

يمكننا، من وجهة نظر فلسفية محض، أن نرجع بمفاهيم مافّيزولى إلى الظاهرانية (الفينومينولوجيا)، سواء لدى هوسرل أو هايدجر، وإلى فلسفة الذاتية والمتخيل التى تطورت فى هوامشها لدى مين دو بيران ومن تلوه، غير أن هذه المرجعيات تندرج فى إطار عام إبستمولوجى يمكن أن نجد علله فى تحلل البنيات الحداثية فى المجتمعات الغربية، وخاصة بعد مايو ١٩٦٨ فى فرنسا وما تلا ذلك من هزات فكرية أنجبت توجهات جديدة لم تكن فى غالبها ذات أسس نظرية وفكرية وجيهة.

كتاب بأصوات متعددة

إن هذا الكتاب يشكل - بمعنى ما، ومن منظور الصورة والجسد الاجتماعى - مدخلاً فعليًا لمؤلفات مافّيزولى ولأطروحاته، وهو يثير الانتباه إلى قضايا ظلت غير مفكر فيها، أو على الأقل مهمشة فى محيطنا الثقافى العربى، الذى لا يزال تفكيره يركز على اللغوى، والبنيوى، والمؤسساتى، راميًا بالجزئى والمتخيل والجسدى فى خارج مطلق، كما أنه من ناحية أخرى يفكك، على طريقة هوسرل وهايدجر، وإن فى مجال اجتماعى محسوس، مفهومى العقل والعقلانية فى طابعها الهيمنى وفى ما يكبتانه فى الجسد الاجتماعى. ويقوم مافّيزولى، براديكالية مواقفه، بإثارة النقاش فى قضايا لا تزال تعتبر من اليقينيات لدينا، بل فى المجتمعات الغربية أيضًا[٣]. إن درس ما فيزولى يتلخص فى ما يلى: يحق للرمزى والمتخيل والعادى واليومى والجسدى، أى كل ما نفته السوسيولوجيا التقليدية والوضعية من مملكتها العاجية، أن يكون موضوعًا للفكر والتحليل والمقاربة فى المجتمع، وليس فقط فى الأدب والشعر. وعلى النص السوسيولوجى أن يمنح مصادره الأساسية أيضًا من الأدب والشعر والتصوف كما يمنحها من الأنثربولوجيا الثقافية والفلسفة، أى من كل ظل يعتبر نصًا "غير علمى" وموضوعًا أثيرًا لمباحث أخرى.

وبما أن غرض هذا التقديم ليس تفسير الكتاب، فقد طلبت من ميشيل مافّيزولى أن يخص القارئ العربى بمقدمة لهذا الكتاب حتى يكون صوته حاضرًا فى راهن الترجمة، وحتى يقرأ المتلقى العربى هذا الكتاب بصوتين معا، وهو ما لم يتوان فى الاستجابة له.

ولكى تكتمل الصورة اخترت أيضًا مقالة أصدرها جلبير دوران (المعروف لدى القارئ العربى بكتابه البنيات الانثربولوجية للمتخيل) فور صدور الكتاب، وأدرجتها فى تتمّه كى تشكل تذييلاً يضع القارئ فى صلب الإشكاليات الراهنة التى تسم الوضع الفكرى فى فرنسا.

ولا يفوتنى هنا أن أقدم شكرى إلى جان فرانسوا دوران، الصديق الذى عبَّد لى ـ كعادته من أول ترجمة نشرتها ـ مسالك الإحالات اللاتينية الكثيرة فى النص، التى تشكل طريقة فى التحليل واللعب على المعانى الأصلية ينهجها المؤلف، والتى من دون مساعدته ما كان لى أن أقف على خباياها الدلالية.

د. فريد الزاهى

الرباط فى ٢٥ ديسمبر ٢٠٠٤

الهوامش

(١) انظر الثبت بمؤلفات المترجم فى نهاية الكتاب.

(٢) انظر الثبت بمنشورات مافيزولى فى نهاية الكتاب.

(٣) إلى الحد الذى أثار ضجة صحفية فى فرنسا إثر مناقشته برحاب جامعة السوربون لرسالة دكتوراه، أنجزتها تحت إشرافه المنجمة الفرنسية المشهورة إليزابيث طيسييه: فقد سال المداد الكثير حول شرعية دخول العلم التنجيم إلى السوربون، وندد بذلك علماء الاجتماع "التقليديون"، فيما كان رد المدافعين عن مافيزولى أن ما قامت به الباحثة قد احترم منهجية وقواعد البحث الجامعى.

التأمل الخلاق
مقدمة للترجمة العربية

بقلم: ميشيل مافيزولي

من النافل بالتأكيد تذكير القارئ العربي بما هو مفيد في الإنصات لرسالة المتصوفة والحالمين أو الروائيين بالضبط: لأنهم من الحساسية بمكان تجاه القوى الطبيعية التي تخترق عصرًا معينًا: فإبداعاتهم متقدمة طبعًا على المعرفة القائمة، غير أنها مع ذلك ليست بمعزل عن التناسب مع ما يُعاش بشكل موسَّع في الحياة الاجتماعية، كما أن تلك الإبداعات تبدو متطرفة بالعلاقة مع الامتثالية السائدة، ومن ثم تنبع هامشيتها، لكن ما إن نرغب في أن نكون منتبهين إلى الحالة الناشئة للأشياء، حتى نكون مطالبين بتقديرها حق قدرها. إنه "منهج" جيد: إذ إن تلك الإبداعات تنير جيدًا السبيل الذي تسلكه كل الممارسات، وطرائق الوجود والتفكير التي ترفض - بشكل لاواعٍ - الأفكار المتواضع عليها وغيرها من التمثيلات الدوجماتية التي تمت بلورتها في عصر معين، وغدت اليوم غريبة عن عموم الناس.

بهذا المعنى تكون الرسالة النبوية أكثر وجاهة. وعلينا ألا ننسى أن هذه الرسالة، عكس ما توسم به عادة، وفي غالب الأحيان قصد إبطالها، ليست استشرافية أبدًا: فتبعًا للأصل اللغوي للكلمة اللاتينية (pro phemi)، فإنه لا يتكلم "قبل" وإنما "أمام" الشعب. إنه يكتفي بأن يقول جهارًا ما يتم عيشه بخفاء.(*)

سيكون من اليسير أن نرى كيف أن تثمين هذه "اللحظة" في نهاية المطاف ليس سوى تتابع من اللحظات. وليس مهمًّا أن تكون هذه اللحظات إيجابية أو سلبية، بل المهم هو أنها لحظات يتم الجهد في عيشها بحرارة وحدة وبشكل كيفي، وأنها لحظات يتم تقبلها من حيث هي كذلك في غياب ما يمكن أن يفضُلها. إنه شاغل شعبي يمكننا إلى الآن مقاربتها بصوفي آخر، هو المعلم إيكارت، الذي يعتبر أن الإنجاز الكامل يتمثل في المرور من "الإمكان الخالص" إلى "الراهن الأبدي"[1] تلك هي القوة الطبيعية للحظة الأبدية، وذلك ما سعيت إلى تعيينه، من سنوات مضت، في ما سميته "تأمل" العالم.

(*) طبعًا هذا التحليل الاشتقاقي لا يطاول اللغة العربية ولا رسالتها النبوية، وينحصر قطعًا في المحيط اللاتيني. (المترجم)

ولكى أعبر عن ذلك بعبارات عامة، يمكننى القول بأن **فاجعة** التاريخ، سوا، منه الفردى أو الجماعى، تتمثل فى كونه ممكنًا أبديًّا. ومن ثم ينبع التوتُّر المستمر الذى يسمه من حيث إنه توتر أيديولوجى: فالمشروع هو الخاصية الجوهرية للفاجعة تلك. بالمقابل، ليست **مأساة** اللحظة إلا متوالية من الترهينات والتحيينات، أى من الأهواء، والأفكار، والإبداعات التى تتلاشى فى الفعل نفسه، باعتبار أنها لا تقتصد فى نفسها، بل تمارس الإسراف فى اللحظى. علاوة على ذلك، لا يمكن أن نطرق "المأساوى" من غير أن ننتبه "للقدرى""fatum"، أى لما هو متوقَّع جزئيًّا، و"ما هو مكتوب سلفًا" بمعنى ما. هنا أيضًا يمكننا أن نرى - بشكل متعاصر - التشخيصات المتعددة لهذه الرؤية الأسطورية: فكل لحظة تملك بمعنى ما القدرة على التعبير عن الممكنات المتعددة التى يتوفر عليها كل واحد، أو تلك التى يحضنها مجموع اجتماعى بكامله. يتوقف الزمن ويتواتر ليجعل كل فرد وكل وضعية تمنح أفضل ما عندها.

قد يتحرك العالم، وتتسارع الأحداث، وتتوالى الكوارث، وتصبح السياسة مسرحية، لكن المهم هو تلك النقطة الثابتة التى تُمكِّن من التمتع بما هو موجود. وكما يعبر عن ذلك ت. س. إليوت: "حتى بلوغ النقطة الأكثر سكونًا فى العالم". قد يقال، ياله من موقف أرستقراطى. صحيح، بيد أنها أرستقراطية شعبية: إذ هكذا يعيش الإنسان بلا مزايا(*)، باعتبار أن وجوده، الواعى أو اللاواعى، ليس إلا متوالية من تلك اللحظات القارة التى يشكل تسلسلها المنطقى لوحده الدَّفق الحيوى. ولنقُلْ ذلك بعبارات برجسونية، نحن نتذكر "المدة" التى تستغرقها تلك اللحظات أكثر مما نتذكر ترابطها "التاريخى".

ذلك فعلاً هو ما نرومه فى قدرية "التأمل" وفى الحاضر الذى يشكل سندًا له. إنهما يحيلان إلى الحياة و التجربة، أكثر منهما إلى التمثيل أو إلى نظرية الحياة فى طابعها كأنساق شاملة ومتصلبة. الحياة همٌّ فى تفاهتها وقساوتها أيضًا، باعتبارها مزيجًا من العتمة والضوء كما يلزم أن نذكر بذلك: الحياة، ذلك هو ما يخيف من تتمثل مهمتهم (أو بالأحرى من جعلوا مهمتهم) قولها. فالنزعة الحيوية vitalisme، ومختلف أشكال فلسفة الحياة (نيتشه، زيمل، برجسون) ليست لها سمعة طيبة: فقد تم دائمًا اتهامها بالقرْبية proximité أو بالتأثير المشبوه فيه. فما لا يمكن مراقبته والتحكم فيه وعقلنته يظل دائمًا مخيفًا ومزعجًا، على الأقل فى التقليد الغربى: حيث تم دائمًا تثبيت أولوية المعرفى والعقل.

(*) الإشارة هنا تحيل إلى رواية الألمانى روبير موزيل المشهورة: الإنسان الذى لا مزايا له. (المترجم)

يمكننا بسهولة اقامة توازٍ بين العقل والمستقبل من جهة، والصورة والحاضر من جهة اخرى. الصورة باعتبار انها تُحضِرن وتقدم بشكل مباشر و"تحيِّن" كما قلت سابقًا. على كل حال، من المثير ملاحظة التلازم الحاصل بين هاتين الظاهرتين، ذلك أن العودة القوية للصورة تصاحبت وإعادة الاستثمار المتعدد الأشكال للحاضر. ولنضف إلى ذلك تزايد الاهتمام بالمؤلفين الحيويين المذكورين سابقًا.

لكن المهم هو فعلاً العلاقة بين الحياة والحاضر: فكلاهما قد تم السكوت عليه في غالب الأحيان، أو الزج به في تلك البديهيات التي تعتبر تحصيل حاصل بحيث لا ضرورة للتنظير لها. وحتى نُدلّل على هذه العلاقة الوطيدة، لنستشهد هنا بالشاعر والروائي جوليان جراك: "إن تسعة أعشار من وقتنا الذي نعيشه، أي من هذا الزمن الذي لا شيء فيه بعيد عن اهتمام الأدب، يتم في عالم بلا ماضٍ وبلا مستقبل، أي في العالم الذي سماه بول إيلوار حياة مباشرة، عالمٍ يكاد التاريخ لا يلمسه، وحيث هموم الفعل والالتزام لم تعد ذات تأثير يُذكر" (تصدير للمجموعة الكاملة في منشورات لابلياد، ج١، ص ٨٧٨).

إنه تحليل حاد ووجيه، يشدد جيدًا على لازمنية الحياة المباشرة وخلودها، ذلك لأن "تسعة أعشار" المعيش ذات أهمية بالغة للأدب، وبعْديًّا للنظرية. باختصار: فإن كلية الحياة، وكل تلك اللحظات النافلة، هي التي تشكل الأرضية الخصبة للثقافة والرابطة الاجتماعية. إنها كلية تشكل، في المدى الطويل، الخزان الحافظ لهذا المجموع المقاوم بالنظر إلى مختلف أشكال الاستلاب أو الضغوط التي تلحق بها، وفي ذلك تكمن قوة اليومي.

قلت إن بإمكاننا في الأول استدعاء الشعراء. لنتذكر هنا الشاعر الفرنسي بول فرلين حين يقول: "إن الحياة البسيطة المليئة بالأشغال المملة والسهلة، مأْثرة متميزة ترغب في الكثير من الحب". هذه هي بالضبط تلك "الحياة المباشرة" التي لم تخضع للتنظير ولا للعقْلنة: فهي غير ذات غائية أو مشروع، بل تنغمس انغماسًا كليًّا في الحاضر، وهذا هو ما يتطلب الحب، أي القوة والحدة. أذكّر هنا بهذه العبارات وأنا أمنحها معناها الأكثر حصرًا" ألا يكون المرء مستشرفًا شيئًا ما، وإنما أن يكون مستوطنًا في ما يؤسس الوجود الجماعي ويشكله(*). ثمة انغماسٌ في الحاضر، و"حدَّةٌ" حاضرة ما يوحّدني بالآخرين لعيش هذا الانغماس. إنها "مأثرة متميزة" تمكّن - في بعض الأوقات - من فهم التشديد على الكيفي،

(*) يستثمر المؤلف هنا المعنى الاشتقاقي الأصلي للكلمتين اللاتينيتين: ex-tendere و in-tendere (المترجم)

وتعليق الزمن، والشعائر بمختلف أشكالها، والعوائد والتقاليد التى تشكل فعلاً عصب الجسد الاجتماعى: فالحياة بلا مزايا هى كل ما يضمن، وبشكل عجيب، قوام المجتمع. إننا هنا فى قلب الاجتماعية socialité اليومية، بما هى اجتماعية المبتذل، لكن أيضًا من حيث هى اجتماعية "الحفاظ على الحياة" فى المدى الطويل.

إنها طريقة عجيبة وملغزة: لأنها بالعلاقة مع ما يشكله "اللغز"(*) فى الأعمال المساريَّة التقليدية، تمكن الأفراد من الترابط فى ما بينهم، والتوحد فى شىء ما يتجاوزهم. ففيما وراء أى شكل دينى حصرى أو فيما قبله، قد يكون المقدس الحقيقى كامنًا هنا بالضبط، باعتباره رباطًا خفيًّا يضمن لحمة ليست بأقل صلابة. أليس هكذا يمكننا فهم ما يسميه الإثنولوجيون "الهالة المقدسة"aura، فى كونها تُعاش من يوم لآخر، وما يسميه المؤرخون لبعض "المجتمعات الباطنية" l'egregore، وما يسميه علماء اللاهوت والفلاسفة "الفطرة" habitus؟ إنه باختصار طريقة عيش تؤسس علاقة ألفة مع المحيط الطبيعى والاجتماعى، وهى تُعاش قبل أن يتم التفكير فيها أو التنظير لها.

كل وضعيات الحياة اليومية تتكون هكذا من أشكال من التربية التى يتم عيشها بشكل طبيعى: كأماكن وألعاب الطفولة، وفضاء الانفعالات الأولى، وتعلم طرائق التفكير، واستبطان الوضعات الجسدية، وتمثل الأشكال اللغوية، وبخاصة كل التواصلات غير اللغوية التى تقوم بترسباتها المتوالية بهيْكلة التضامن العضوى الذى لا يكون من دونه وجود المجتمع ممكنًا.

ثمة لحظات يتم فيها إنكار هذه العوائد والتقاليد الأساس، أو على الأقل تنْسيبها من خلال الصيرورة التاريخية. والحداثة من بين كل ما يسعى إلى محو آثار وظروف التجذر كافة. بيد أن هذا الأخير يعود للوجود بقوة، الأرض والفضاء والشحنة الرمزية تستعيد معناها، والمحلى بكل أشكاله فى الحنين، والروائح والنُّكَه تهيكل الفرد والمجموعات البشرية، كل هذا هو ما يضمن للحاضر قوته الإدماجية. ويمكننا القول بأن فلسفة الصيرورة تترك المكانَ حينها لأنثربولوجيا الوجود، أو، حتى نستعيد تعبيرًا لجلبير دوران، إن تجريدية التاريخ تخلف "الجو الخانق للحاضر"، أو ما يمكن أن نسميه بـ"متاهة الحاضر"(٢).

(*)اللغز Le Mystère: مجموعة من الشعائر والطقوس المساريّة من غناء ورقص وقرابين وغيرها عرفها العالم الإغريقى، كانت تهدف إلى السكينة والتعلق بالحياة بعد الموت، وأهمها الألغاز الأورفيوسية والديونيزية، وهذا المعنى سيتم استثماره على طول الكتاب. (المترجم)

أذكّر بهذا الصدد بأن المعنى الأصلى لكلمة **ملموس** بالفرنسية concret هو ما **يجعلنا** "ننمو مع"، أى زمن يمنح الوجود، وهو وجود يتم تقاسمه مع الآخرين. إنه نماء، **يتعالى** وهو يغرس جذوره فى الأرض، كما هو حال النباتات المحيطة بالإنسان: أى أنه **بحاجة** للتربة الخصبة لهذه الأشياء التافهة التى تشكل الحياة المبتذلة، وتلك طريقة أخرى **لقول** الأخلاقيات éthique، باعتبار أن "الإيطوس" هو المكان الذى يوحدنى بالغيرية، وبالآخر الذى هو القريب منى، والآخر الذى هو البعيد وقد غدا أليفًا.

ذلكم هو المقدس، كما قلت ذلك آنفا. إنه مقدس يحيل إلى مُتعالٍ محايث immanent، يتشكل من خلال الإحساس بالانتماء والعشق المشترك أو من خلال التطابق شبه الصوفى مع ما يحيط بى. من ثم، لا يعود الكونى هو المهم، وإنما هو الخاص بما يمتلكه من جسدية وعاطفية وطابع جوهرى رمزى. وفعلاً، فإن البيئة الحاضرية، كما حللناها، هى فعلاً ما يمكّن من معرفة الذات والاعتراف بالآخر. أليس الرمز فى معناه الحصرى هو ذلك؟ أى التعرف على النفس والتعرف على الآخر والاعتراف به(*) لا باعتباره وحدة مجردة ومستقلة وعقلانية محضة كما هو حال الفرد الحديث المفصول عن الطبيعة، الذى ينماز عن جاره، ويجعل من ذلك الانفصال وذاك التمييز أساس منطق السيطرة والامتلاك كما عهدناهما، وإنما على العكس من ذلك، المعرفة والاعتراف اللذين يعاشان من قبل الشخص فى الإطار الجمعانى communautaire، أى إطار المجموعة والقبيلة و"التآلفات الانتقائية"، أى كل الأشياء التى تحدثنا عنها التقاليد، والتى تبدو وكأنها تولد من جديد تحت أنظارنا. ذلك هو ما يمنح للحاضر كل قوته المأساوية(٢). ولنا كل الأمل فى أن القارئ العربى، الذى ظل منفتحًا على موضوعة المجموعة البشرية communauté سيدرك إلى أى حدّ تبدو العلاقة مع عالم أكثر تأملية أكثر استشرافًا ومستقبلية فى تطور مجتمعاتنا: ذلك هو ما سينبئنا به المستقبل.

(*) يلمّح المؤلف هنا إلى الأصل الإغريقى لمصطلح الرمز symbolon، الذى كان عبارة عن قطعة مسكوكة من المعدن أو غيره، تشطر نصفين، ويمنح كل نصف لشخص من الشخصين: بحيث يمكنهما التعرف على عهدهما المقطوع من خلال توحيد نصفى القطعة والاعتراف بوحدتهما حول فكرة أو عهد معين (المترجم)

الهوامش

(١) Cf. Traités et sermons de Maitre Eckhart, Aubier, 1942, p. 157

(٢) G. Durand, L'Ame tigrée, les pluriels de la psyché, Paris, Denoël, 1980, p.157 et A. Moles-E. Rhomer, Le Labyrinthe du vécu, Paris, Meridiens, 1982. Cf. aussi M. Mafessoli, La Conquête du présent, (1979), éd. Desclée Brouwer, Paris, 1998

(٣) وهو ما بلورته في كتابي: زمن القبائل (١٩٨٨)، انظر ط. ٢، منشورات: La table ronde، باريس، ٢٠٠٠.

القسم الأول

تصدير

".... إنها قصيدة، القصيدة الأخيرة للعالم حيث يمتزج الدم الجامد للملعونين بالإيمان المتوهج لأولئك الذين ليس لهم ما يفقدونه، هم محاربو النافل و العدم واللاشيء".

إيف سيمون
انحراف المشاعر

الفصل الأول

النقاش الجمعانى

تربط بين الحلم والفكر عروة وثقى، خاصة فى لحظات تحلم فيها المجتمعات بنفسها: فمن المهم إذن أن نعرف كيف نصاحب هذه الأحلام، خاصة وأن نفيها خاصيةٌ ملازمة لكل الدكتاتوريات: فهذه الأخيرة لم يعد لها ذاك الوجه الهمجى الذى رافقها خلال كل مرحلة الحداثة: فهى قد بدأت تأخذ طابع السعادة المتوفرة بأبخس الأثمان، البشوشة والمعقّمة بعض الشىء، بل إن ***الدكتاتورية*** المعاصرة لم تعد الآن، إلا فى حالات استثنائية، نتاجًا لأشخاص مشهورين، ولأفراد سفاحين وطغاة، وغدت غير ذات طابع شخصى، ووديعة ماكرة. إنها بالأخص غير واعية بما هى عليه وبما تقوم به، وتجهد بنية خالصة فى دعم المبدأ المقدس للواقع الاستعمالى، وهى بذلك تجتث فعليًّا الملكة الحلْمية. وبهذا المعنى فهى لا تعمل سوى على التعبير عن ثابت من ثوابت التاريخ الإنسانى المتمثل فى أن السلطة تنام فى سلام حين لا أحد يستطيع، بل لا يعرف أو لا يجسر على الحلم.

هكذا، وأنا أتابع ***النقاش*** مع الحياة الاجتماعية، أى وأنا أستمر فى الاهتمام ***بتقاليد وعوائد*** المجتمع الأساس، أود أن أشدد على العلاقة الدقيقة التى تربط بين الحرص على الحاضر، والحياة الاجتماعية والمتخيل، بكلمة واحدة، على الجماليات فى مفهومها العام المتصل بالتطابق مع الغير والرغبة ***الجمعانية*** communautaire، والعاطفة والاهتزاز المشترك. ويمكننا بهذا الصدد الاستشهاد بباكونين، ذلك المفكر المثير للقلاقل، ونؤكد معه أن ثمة "فى كل تاريخ الربع من الواقع، و الأرباع الثلاثة على الأقل من الخيال، و... أن شطره المتخيل ليس أبدًا هو الذى فعل فعله بأقل تأثير على الناس[1]". إنها ملاحظة وجيهة تبين بعمق بأن ثمة شكلاً من ***الطمأنينية المحسوسة*** يحيط بالنشاطية السياسية، وهو أيضا، وبالمقدار نفسه عامل من عوامل التفعيل الاجتماعى socialisation.

وبعد أكثر من قرنين من الهيمنة الاقتصادية والاجتماعية، علينا البدء من الآن فصاعدًا فى تعلم السباحة ضد التيار، بكل ما يحمله ذلك من مخاطر، وذلك قصد استكشاف المجال الرحب للمتخيل الجماعى الذى يتم عيشه بشكل واسع فى الحياة

اليومية، بالرغم من أنه لم يحظ بالتفكُّر والتفكير. إن هذا المتخيل لا علاقة له مع ما يمكن اعتباره شكلاً جديدًا من اللاعقلانية، أو مظهرًا من الظلامية الناهضة من سباتها، لكنه يحدد بشكل جيد مدار اللاعقلانى واللامنطقى الذى لا يمكننا أبدًا التنكر لرسوخه الاجتماعى. فى هذه الوجهة بالضبط يغدو الفكر عملاً صبورًا، ومطلبًا يفرض مجهودًا معينًا ويستدعى مجاهدة حقيقية.

من الممكن أن تغدو هذه المجاهدة شكلاً من أشكال النخبوية إذا عنينا بذلك الرغبة فى إشراك القارئ فى دينامية الفكر. إن الأمر لا يتعلق بـ "إنتاج" حقيقة موجودة قبلاً أو الكشف عنها، أو توفير أجوبة جاهزة على كل المشكلات التى تخترق مجتمعاتنا المتحولة: فالطابع الاستعجالى لتلك الأجوبة يتطلب ـ والحق يقال ـ الكثير من الأناة، وهو سبب إضافى لتأجيلها قصد إقامة المقارنات واستثارة الأسئلة: بالجملة لطرح الأسئلة أكثر من تقديم الحلول لها.

ثمة ممارسة رهبانية وسيطية، هى ممارسة القراءة الإلهية lectio divina، ويمكنها فى هذا المضمار أن تكون عونًا لنا: فالراهب، وهو يجتر كلام الرب ومختلف التفاسير، يتشبع بها ويغوص بذلك فى دلالتها العميقة. وربما كان الأمر كذلك فى ما يتعلق بالنص الاجتماعى: فبتناوله من مختلف الجوانب، وباجترار الطرق المسدودة والانفجارات السريعة، يمكننا المشاركة فى التجربة الجماعية وفى اللّغز الذى تشكل تعبيرًا عنه. تلك، على كل حال، هى الخطوة المساريّة initiatique التى أقترحها على القارئ.

فى منظور من هذا القبيل، وبالإحالة إلى أسلاف كبار، كفرويد وماكس فيبر ووالتر بنيامين، يمكننا أن نمنح للمقالية essayisme مجدها ووضعها الاعتبارى الفكرى. بهذا يكون البحث السوسيولوجى بالأخص أقرب إلى موضوعه، وأقرب إلى الحياة الاجتماعية التى ليست سوى سلسلة من "المقالات ـ المحاولات" (لعب على اللبس اللغوى) اللامتناهية التى لا نتيجة نهائية لها. وبهذا المعنى: فالبحث ـ مثله مثل الرواية أو القصيدة ـ ليس سوى إعادة إبداع انطلاقًا من تعددية العناصر المكونة لهذه الحياة. وهكذا، نكتفى بالمسامرة غير المحددة سلفًا مع عصرنا، بما أن ذلك هو الطابع الدينامى للأثر الفنى oeuvre المتحرك.

ان كل كاتب يدير هذه السامرة انطلاقًا من بعض الافكار التى لا تفارق ذهنه، والتى يمكن مقارنتها بالتنويعات الموسيقية حول موضوع معروف، او بتطريزات يتم بلورتها انطلاقًا من لحن لا يكون هو سيده، لحن يكون متصلاً بالايقاع الاجتماعى، وهذا الايقاع له استقلاله الكامل. ويكتفى المؤلف، انطلاقًا من تلك الأفكار الملحاحة، باستخراج بعض اللحظات القوية وبالزيادة فى حدة هذا المظهر أو ذاك، وباقتراح هذا المصاحبة أو تلك: اعنى كل الاشيا، التى لا هدف لها سوى إثارة الاهتمام لأصالة الإيقاع المذكور فى لحظة معينة. وكما ان ليس ثمة من فلسفة خالدة، فان الحقل الاجتماعى رهين بالعصر الذى يوجد فيه، وهو الأمر الذى يفضى إلى كتابة طباقية موسيقيًا قائمة على التنويعات الدائمة حول موضوع لا يقبل التفسير بشكل كامل، مطمحها الوحيد هو أن تتمكن من تحديد تخومه واظهار نتائجه هنا والآن[٢]. إننا نعثر هنا على الخطوة المنهجية التى اقترحها إدمون جابيس، الذى يستخدم ـ إلى جانب الفكر الديكارتى الذى يطور براهين تنهض على مبدا العلية ـ طريقة أخرى فى العمل، تشتغل بالأمواج المتعاقبة، على شاكلة البحر والشاطى

ساقول وافعل الشىء نفسه فى هذا الكتاب: فعلينا، على شاكلة شىء هارب فى غاية التحول، ان ننشئ فكرًا قابلاً للتغير وملتويًا لا يخشى التكرار: فكل تكرار يمنح لمسته الخاصة التى تمكن من استكمال أو إنهاء اللوحة. والانطباعية التى تتطلبها هذه الخطوة اصبحت من الضرورة بمكان، خاصة وأن العصر الذى نعيش مطبوع بحركة التنوع. ولا يحتمل الاختزال فى مفهوم واحد ولا حتى فى مجموعة من المفاهيم: ففى التحليل العلمى الكلاسيكى، الذى يواجه موضوعًا ميتًا او مثبتًا، بإمكاننا أن ننتقل، حسب الضرورة المتوافق عليها، من المحسوس إلى المجرد. بيد ان الأمر مخالف تمامًا حين تكون الثقافة الجديدة، فى حالتها الناشئة، فى حالة تعجُّ معها بالحركة والفوران. من ثم، علينا أن نتبنى موقفًا فكريًا يكتفى، مع المرونة اللازمة، بالوصف وتقرير الحال، و"البيان" عما هو موجود، ولو كان هذا الوضع بشعًا فى جوانب كثيرة منه.

بإمكاننا ايضًا ان نحيل هنا على أندريه جيد الذى تنبنى أعماله الأدبية كما ""الاكمة الذى يوجد عليها الموضوع"[٣]. هكذا، فإن كل هذه التحاليل أو كل هذه التخييلات تقرر حال الاكمة التى توجد عليها حياة مطبوعة بهذا القدر أو ذاك من الغموض، والتى تجهد كى تصل الى إدراك كل غصن من الأغصان الملموسة التى تشكلها. وبالرغم من أن هذا العمل

:قل كلاسية. فانه عمل من أعمال الذكاء. ويبدو أن الباروكية(*) المتسمة ببعض الكثافة التى نعيشها تحثنا على تبنى خطوة من قبيل هذه، وتدعونا، لا إلى مواقف عامة ومجردة، بل إلى توجيه اهتمامنا لهذا "الملموس الأكثر جذرية" (والتر بنيامين)، والذى تتفاعل عناصره، مهما كان صغرها، كى تمنحنا المجتمع المركب الذى نعرفه.

وجدير بنا أن نلاحظ أن هذا المجتمع المركب ينهض على مجموعة من القيم لم يكن لها موطئ قدم فى الحياة الاجتماعية، وفى أحسن الأحوال كانت محصورة فى مجال الحياة الخاصة. إضافة إلى ذلك، لم يكن أحد يعطيها أى مكانة أكاديمية: ذلك كان حال ما يتصل ***بالجمعانية*** communautarisme وباليومى، وبالحاضر، وطبعًا بالمتخيل فى مختلف صيغه. يتعلق الأمر هنا بهذه التفاهات التى من المفيد تحليلها، فى لحظة غدا من المستعجل فيها، مع إفلاس القضايا الأيديولوجية الكبرى، الرجوع إلى المشاكل الجوهرية لحياة بلا مزايا.

(*) يحيل مصطلح الباروك على حركة فنية ومجتمعية فى القرن ١٦، تميزت بالحرية والتخيل، وجاءت ردًا على الانسجامية التى نادى بها عصر النهضة. ويعتبر لويولا أحد منظريها: إذ دعا إلى عالم يتميز بعلاقة مركبة بين الموجود والوجود، ويعتمد على المتخيل. وقد تميز الفن الباروكى بظواهر جديدة تقوم على أسلوب مبتكر يرتكز على الانقطاعات والتداوير والتوتر، وقد جاءت كشوفات كوبرنيكس وجاليلو لتمنح لهذا المنظور أساسه العلمى. (المترجم)

الهوامش

(١) M. Grawitz, Michel Bakounine, Paris, Plon, 1990, p. 381.

(٢) احيل هنا إلى كتبي:

La Connaissance ordinaire, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1985

(الفصل المتعلق بالمقالية)

La Transfiguration du politique, Paris, Grasset, 1992

(الفصل المتعلق بالإيقاع الاجتماعي)

(٣) Cf. R. Bastide, Anatomie d'André Gide, Paris, PUF, 1972, p. 21.

الفصل الثانى

من الأسلوب إلى الصورة

إن التفكير فى انفصالٍ عن الموضوع هو فى نهاية المطاف ضمانة أكيدة ضد الدوجمائية، ومن غير أن يؤدى ذلك إلى اعتزال العقل. بالعكس، ففى فترات القلاقل والغليان، من الأجدى تناول الظواهر الاجتماعية بعقل متحرر من أى أحكام مسبقة، أو على الاقل خال ما أمكن من الأفكار القبلية: ذلك أن الأمر يتعلق فعلاً بتحول كبير ومستمر يتم امام ناظرينا. وقد تحدثت فى السابق عن "تشوه" السياسى، لكن إذا ما نحن دفعنا بتحليلنا إلى أبعد، فإننا سنلاحظ أن المجتمع بكامله مصاب بالاستنزاف الزمنى، ومن ثم يأتى ذلك الضرب من ***التناسخ*** الذى ينتج عن ذلك: أعنى أنه من خلال سيرورة حولية، تنجم إعادة الخلق الشاملة انطلاقًا من السديم. وبهذا الصدد، فالإشباع الذى تعرفه قيم الحداثة يعمد إلى ترك المكان لقيم تناوبية غير محددة المعالم بعد، لكننا لا يمكننا أن ننفى عنها طابع الفاعلية.

وللوصول إلى تحليل أكيد وأفضل لهذه القيم المولودة من جديد، من اللازم أن نعرف كيف نقيم القطيعة مع الأرثوذوكسية الفكرية. هكذا هو الإقرار ***بالقبلية*** (كتابنا: "زمن القبائل")(*)، أو بإضفاء الطابع الجمالى على الوجود (كتابنا: "فى عمق المظاهر"). تلك هى القيم التى يمكننا أحيانًا ــ وعن حق ــ محاربتها، من غير أن نتمكن من إنكار أهميتها المتصاعدة: فهى تعبر فعلاً عن التعب إزاء السياسى، أو بعبارة أخرى إزاء المثال الديمقراطى، الذى تبلور تدريجيًّا طوال مرحلة الحداثة: فإنكار تلك القيم لم يعد ممكنًا وإفحامها ليس بالأمر الجدى، كما لا يمكننا أيضًا أن نكتفى باعتبارها فقط قيمًا هامشية. من الممكن طبعًا التنديد بها من الناحية الأخلاقية، بيد أن ذلك لن يعمل على اختفائها، بل إن الكثيرين بعد أن تجاهلوها لردح من الزمن استعملوا بالضبط مصطلح ***القبلية***، أو موضوعة

(*) يمكن الرجوع إلى منشورات المؤلف التى أثبتناها فى نهاية الكتاب للاطلاع على عنوان الكتاب الأصلى. (المترجم)

الجماليات. لقد غدا أمرًا مستعجلاً إذن، وفي إطار منظور تأملي خالص، وهو ما ينطبق على، أو في منظور الفعل أو رد الفعل، تقدير النتائج الاجتماعية الناجمة عن انبثاق هذه القيم.

ولكي نعبر عن ذلك بطريقة فجة، بإمكاننا التساؤل إن لم يكن ***المثال الجمعاني***[1]، الذي يتبلور، مثله في ذلك مثل كل حالة ولادة أو ولادة جديدة، في الألم وانعدام اليقين قد بدأ يأخذ مكان المثال الديمقراطي. أقول ولادة جديدة أو نهضة، وأعني ما أقول: ذلك أن هذا المثال يمنح المعنى بشكل واسع لعناصر عتيقة خلناها قد سُحقت بالمرة من قِبل عقْلنة العالم: فالعصبيات الدينية المختلفة، والنهوض العرقي، والمطلبيات اللغوية أو مختلف الارتباطات بالأرض، هي التمظهرات الأكثر بداهة لهذه العتاقة. والأمر نفسه بالنسبة لكل النزعات الحماسية كيفما كان نوعها، كالهيجانات الرياضية والموسيقية أو الاحتفالية التي تضبط إيقاع الحياة الاجتماعية، والهيجانات الاستهلاكية التي تمنح للمدن الغربية الكبرى طابع سوق دائم يتم فيه الاحتفاء بالتبذير التفاخري الذي لم يسبق له من مثيل. إن كل هذا يعبر عن نفسه بشكل مبالغ فيه إلى هذا الحد أو ذاك، لكن في كل الحالات ثمة شيء من الجذبة القديمة، والتي كانت وظيفتها الأساسية تكمن في تعزيز الوجود الجماعي لأولئك الذين يقاسمون الانتماء للألغاز نفسها.

يمكن العثور على المثال الجمعاني أيضًا في مختلف أشكال التضامن أو الكرم التي غالبًا ما يتم تجاهل ضرورة تحليلها: فهذه الأخيرة يمكن أن تكون إلى هذا الحد أو ذاك جماهيرية، كما يمكنها أن تمر من قناة وسائل الإعلام، أو بالعكس، أن تنكمش في سرية وحميمية الحياة اليومية، وهي لذلك لا يمكن إلا أن نعتبرها عناصر مهمة من عناصر التواصل الاجتماعي sociabilité الأساسي: ذلك هو حال الفرجات الموسيقية المنظمة لصالح القضايا الإنسانية الكبرى، وتزايد عدد "المنظمات غير الحكومية" والجاذبية التي تمارسها، وتزايد الأعمال الإحسانية، والنمو الملحوظ "للأعمال الخيرية"، من دون أن ننسى مختلف أنواع المثاليات التي تتوجه إلى عواطف من يمارسونها، من غير استعمال زائد للنظريات. في هذه الحالات كلها ليست الفاعلية أمرًا بديهيًا، بل إنها في بعض الأوقات منعدمة، بالمقابل يعيش الناس - بشكل واعٍ إلى حد ما - شكلاً من أشكال الوجود الجماعي لم يعد يتجه نحو الأبعد: أي نحو تحقيق مجتمع كامل، وإنما يسعى إلى تهيئة الحاضر من خلال محاولة جعله أكثر فأكثر قابلية للمتعة.

ان الحساسية التي تثوى ورا، كل هذه التمظهرات سواء كانت مبالغًا فيها أو يومية قد تم تحليلها. بل إننى تحدثت بهذا الصدد عن *ثقافة الأحاسيس*، لكن يبقى أمامنا اليوم النظر فى أسبابها وبواعثها وآثارها: فلا يمكننا أن نختزل هذه الثقافة الناهضة أو الوليدة فى جانبها المفهومى أو العقلانى، خاصة وأن هذا الجانب فقير جدًا، ويعبر عن نفسه فى غالب الأحوال بخليط أيديولوجى لا يستحق كثير اهتمام. هكذا يمكننا أن نلاحظ مجموعة من الصور الفاعلة التى تستطيع من خلال تراكم متلاحق أن تتوصل إلى تشكيل وعى جماعى يصلح، فى الآن نفسه، بوصفه أُسًّا لمجموع الحياة الاجتماعية ولمختلف "القبائل" التى تنتمى إليها. وبهذا الصدد، وعلى عكس الذين يتمادون فى تحليل العالم المعاصر بمقولات خاصة بالحداثة، بدأ الحديث فى الآونة الأخيرة عن إعادة سحر العالم. وبالطبع، فإن هذا الأمر هو الموضوع الحقيقى، وهو الذى يمكننا من الإمساك بالرؤية العجيبة للأشياء التى تشتغل فى قلب الجمعانية المقصودة: فاللغز هو طبعًا ما نتقاسمه مع شلة من الناس، وهو الذى يصلح، تبعًا لذلك، كلُحْمة ويعزز الإحساس بالانتماء، ويعضد العلاقة الجديدة مع المحيط الاجتماعى والمحيط الطبيعى.

ثمة طرائق عديدة لتناول هذا "المثال الجمعانى"، سأقترح فى هذا الكتاب بعضًا منها، يمكننا تلخيصها بكلمتين أساسيتين اثنتين: ***الأسلوب والصورة***. والفصول التى كوناها انطلاقًا من هذين المصطلحين ليست منغلقة على نفسها، بل بالعكس، تتجاوب وتتكامل وتختلف. إن الأمثلة والنماذج التى أستعملها، والتى استقيتها من مصنفات نظرية سوا، منها الفلسفية أو السوسيولوجية أو التاريخية، أو بكل بساطة من الواقع التجريبى، توجد فى الفصول بكاملها، ويسعى مجموعها إلى تحديد العالم "التخيُّلى" imaginal الذى ترتسم معالمه أمام أعيننا: أعنى بذلك مجموعة مركبة تحتل فيها مختلف تمظهرات الصورة والمتخيل والرمزى ولعبة المظاهرمكانة مركزية فى كل المجالات.

لنأخذ الأسلوب فى البداية. لا يتعلق الأمر، طبعًا، بفهمه فى معناه الحصرى، وإنما باعتباره الإطار العام الذى من خلاله تعبر الحياة الاجتماعية عن نفسها فى لحظة معينة. هكذا، وكما تم الحديث عن أسلوب لاهوتى فى العصر الوسيط، أو عن أسلوب اقتصادى خلال فترة الحداثة بل حتى العشريات الأخيرة، سأسعى إلى البرهنة على أن أسلوبًا جماليًا قد بدأ يتبلور أمام ناظرينا. وبهذا المعنى، فالأسلوب ـ كما يدل على ذلك معناه اللغوى أيضًا ـ هو ما تتحدد به فترة تاريخية وتنكتب وتصف نفسها من خلاله.

وما إن يتم تحديد هذا الإطار حتى أنتقل لتحليل دلالة فيض الصور التى تنجم عنه. وعلينا ألا ننسى أن الصورة قد ظلت فى التقليد الغربى كيانًا مشبوهًا: فقد اعتُبرت المخيلة التى تحتوى على كل عناصر الفتنة، غير أنها ـ وتبعًا لتحولات قيمية غريبة ـ أصبحت "واصلة": فهى تربطنى بالعالم المحيط بى وتربطنى بالآخرين الذين يعيشون من حولى. ويمكننا التمثيل لها بصيغة من صيغها هى الشىء: فبعيدًا عن التنديد أو الاستنكار الأخلاقى سأحاول أن أبين أن الشىء لا يعزل، وإنما بالمقابل يعتبر وسيلة التوحد مع المجموعة communion: فكما هو حال الطوطم لدى القبائل البدائية فهو يصلح كمركز جاذبية للقبائل ما بعد الحداثية. بهذا المعنى، فإن الصورة وما أسميه "الشىء التصويرى" تتعارض مع العقلانية أو مع المثال البعيد اللذين حظيا بمكانة مرموقة خلال فترة الحداثة بكاملها.

تلك هى الأفكار المركزية التى ستقود الخطوة المسارية التى تحدثنا عنها، وهى أفكار لا تفضى إلى خلاصة: فما ستكونه تلك الخلاصة بما أن الأمر يتعلق بالأساس بوصفٍ لدينامية فى طور الجريان: فبقراءة هذه السطور لن يتوصل المرء إلى أجوبة جاهزة. يكفى فى اللحظة الراهنة القيام بجرد الهيروغليفات التى يصرح بها المجتمع عن نفسه ويعيش من خلالها. بيد أن جردًا من قبيل ذلك ليس نافلاً: فالهيروغليفات هى طبعًا علامات المقدس، وما تتمكن مجموعة اجتماعية ما من الحفاظ به على نفسها، وهى ما يضمن لها جذورها ويعزز وجودها.

وكما يكون القارئ قد أدرك ذلك، فإننى ـ ومن خلال معارضتى للكثير من الأفكار المتداولة ـ أرغب فى البرهنة على أن الأسلوب والصورة لم يعد لهما أى علاقة بفردانية الحداثة: فمبدأ الفَرْدنة نفسه، ومعه مبدأ الفرد الذى يعبر عنه، تبدو لى قد استُهلكت بما يكفى. لم تعد الذات سيدة نفسها، ولم تعد ممسكة بالكون. والاجتماعى، العقلانى والميكانيكى، الذى نتج عن ذلك المظهر، لم يعد فى واجهة المستجدات. غير أن هذا لا يعنى أنْ لم يعد ثمة من وجود جماعى تناوبى. وبالرغم من أنه ليس واضحًا وضوحًا كافيًا إزاء نفسه، فإنه حاضر كل الحضور. وبالرغم من أنه ليس واعيًا فإنه بالتأكيد معيش من حيث هو كذلك. ويمكننا بصفة مؤقتة القول بأن العالم التخيُّلى imaginal هو علة ونتيجة لـ"ذاتية جماهيرية" أصبحت تُعدى تدريجيًا كل مجالات الحياة الاجتماعية، وهذه الأخيرة لم تعد تنهض على عقل انتصارى، ولم تعد ذات علاقة مع أى موقف تعاقدى، ولم تعد مديرةً وجهها

نحو المستقبل بيد أننا يمكن أن نكشف عنها فى العاطفى. وفى العاطفة المشتركة، والعشق الجماعى: أى فى كل القيم الديونيزية التى تحيل إلى الحاضر، وإلى الهنا والآن، وإلى النزوع إلى المتعة الاجتماعية. هذا بالضبط هو ما يكشف عن لعبة الصور وتشتتها الفيروسى. بهذا المعنى. فاللاواقعى، بمختلف المكونات التى أشرت إليها، هو الوسيلة المثلى لإدراك الواقع: أى ما يمنح نفسه للعيش فى ازدهار المأساوى اليومى.

الهوامش

(١) W. Benjamin, Le Livre des passages, Paris, Cerf, 1990.

عن المنزع الكلبي في اليومي، انظر:

M. Onfray, Cynisme, Le Livre de Poche, Paris, 19910, p. 54.

أدين لجيرار هوهن بإثارة انتباهي إلى النقاش الجمعاني وإلى كتاب:

Axel Honneth (éd) : Kommunitarismus. Ein Debatte über die moralischen grundlagen moderner Gesellschften, Frankfort-new York, 1992. Michael Walzer: «The Comunitarian Critic of Liberalism » in Political Theory, vol. 18, n°1,1990. Christel Zahlman (ed), Kommunitarismus in der Diskussion, Rotbuch Verlag, Berlin, 1992. Charles taylor, Philosophical Papers, vpl. 1: Human Agency and Language; vol 2: Philosophy and the Human Sciences, Cambridge University Press, Cambridge, 1985. Robert N. Bekkah in Habits of the heart, 1985.

القسم الثانى

رسالة فى الأسلوب

"إننا نعتقد أن الإمكان الوحيد والسامى لجعل الحياة
محتملة يكمن فى خلق أسلوب جديد"

إرنست يونغر
حدائق وطرق

الفصل الأول

بمثابة مقدمة

علينا أن نعيد لكلمة "عبقرية" معناها الأوسع، كقولنا مثلا عبقرية مكان، أو عبقرية شعب. وهذا أمر غدا عسيرًا بعد أكثر من ثلاثة قرون من الحداثة، هيمنت خلالها الايديولوجيا الفردانية، لكن إذا نحن أصررنا على التفكير فى الحاضر وعلى التفكر فيه، واذا نحن رغبنا فى فهم التغيرات الكبرى التى ترتسم معالمها اليوم، فمن اللائق أن نعيد للعبقرية الجماعية مكانتها الفعلية: فبهذه الاستعادة ستجد مختلف مظاهر الحياة الاجتماعية لا معناها، باعتبار أحاديته وتجريديته وعالميته (تقدم، تطورية تاريخية، دولة الحق الوطنية أو الدولية) وإنما مختلف دلالاتها، وهى دلالات معيشة مع دلالات أخرى. باعتبارها علة ونتيجة لطريقة جديدة فى العيش الجماعى.

ذلك هو ما يهمنا هنا: فالفردانية، والعقل الاستعمالى، وجبروت التقنية، و"الكل الاقتصادى"، لم تعد تستجذب المشاركة التى كانت لها سابقًا، وهى لم تعد تشتغل كأساطير مؤسسة أو أهداف يلزم بلوغها. بصيغة أخرى، تم استهلاك المثال الديمقراطى، وهو يخضع الآن للاستبدال بما يمكننا تسميته بالمثال الجمعانى، ومن المفيد الكشف عن الملامح التى سيأخذها هذا المثال الأخير.

لنقل ذلك بكل وضوح، فنحن باستدعائنا للعبقرية الجماعية وللرغبة فى الحياة التى يحرض عليها، لا نفصح على أى أسًى من أى نوع على نظام اجتماعى بائد، كما لا نعنى أبدًا الأسى على مجموعة سابقة على الحداثة وغير ذات ملامح محددة، وإنما يتعلق الأمر بالاعتراف بأن أسلوبًا جديدًا فى الوجود بدأ يخلف عالمًا فى طور الاندحار(1). وبإمكاننا التفكير فى التقدم والتأخر الذى يميز التواريخ الإنسانية حسب فيكو، ولنصوغ ذلك بعبارة أخرى مجددا، وإذا ما لم نكن نرى لهذا الأسلوب من منظور جدلى "ميكانيكى، يمكننا الإحالة إلى اشتغال السلبى: فما خلنا أنه غدا متجاوزًا بعد أن اخترق الجسد الاجتماعى قد عاد ليحتل الصدارة. وفى هذا المجال، فالأمر يتعلق بعودة الصور، وأهمية العدوى العاطفية،

واللجو، إلى تلك الرمزيات التى يتمثلها هنا توكيد التماهى الدينى، والهيجان العرقى، والبحث عن "الموطن"، وكل الأشياء التى تشتغل كعماد للمجتمعية socialité الوليدة، كل الاشياء التى تشكل حساء الثقافة التى تمنحنا مجريات الأحداث أمثلة عديدة عنها انفجارية إلى هذا الحد أو ذاك. ليس ثمة مجتمع ينفلت من هذا الأسلوب قيد التشكل، وهو أمر بديهى بخصوص إمبراطورية "الشرق" السابقة. والأمر نفسه ينطبق على القلاقل التى تمس العديد من البلدان التى تسمى بلدان "العالم الثالث"، لكن البلدان الغربية، هذا العالم الأول للحداثة، تعيش بدورها أزمة عميقة. أما "العالم الثانى"، أى العالم الأمريكى الذى يبدو أنه يأخذ دور النموذج و/أو الضامن لنظام عالمى جديد، فإنه عملاق بأرجل من طين، وهو أيضًا على قيد أنملة من الانفجار الداخلى. كل هذا يبدو عاديًّا، لكن من المجدى التذكير به، لا بطريقة كارثية أو أخروية، وإنما ببساطة لجذب الاهتمام لتلك العودات ***ricorsi*** التى تحدث عنها فيكو: فالإعادات تحدث بشكل منتظم، وهى أشبه بالنهل المستمر من أفكار متخيلة، ومن أساطير مشتركة تشتغل باعتبارها شروطًا لإمكان كل حياة مجتمعية.

هذا هو ما يمكّن من الحديث عن عبقرية جماعية. ثمة إبداع فى الأفق، بالرغم من أنه بحاجة لفترة هدم كى يؤكد وجوده، ولكى نصوغ ذلك بكلمة واحدة نقول بأن الفوضوية التى نعيشها اليوم هى نظام الغد. من ثم تأتى ضرورة الاهتمام القوى بتلك الأحلام الجماعية التى تعبر عن نفسها تارة بطريقة متطرفة أو بالغضب الحانق، لتأخذ شكل التعصب والإنكار، وتارة تعاش فى التجمعية المهنية corporatisme الأكثر سطحية، وفى الحنق اليومى والتمرد الطفولى أو فى المطلبية القطاعية التى بقدر ما تتسم بالعنف تتسم فى الغالب بكونها "لاعقلانية". إنها كل الأشياء التى تحيل إلى الغرائز البدائية، وضروب المكونات العتيقة، والتى يمكننا أن نقارنها بما سماه بّاريطو Pareto بـ"بالرواسب"، والتى تتحكم، شئنا ذلك أم أبيناه، فى تلك الغريزة الاندماجية فى التجمعات، وفى تلك "الجاذبية الاجتماعية" العجيبة (ب. طاكوسيل P. Tacussel) التى تتكون منها الرابطة الاجتماعية.

ربما كان علينا بهذا الصدد أن نتحدث عن ولادة "أنا اجتماعية" لا تجد نفسها فى المثل القديمة ذات الطابع العقلانى والكونى التى تنتمى للدول والأمم الحداثية، لكنها تنهل مما هو أقرب منها أى من اليومى، وهو ما سماه والتر بنيامين بسعادة "الملموس الأكثر تطرفًا". ثمة بالفعل تواز أكيد يمكننا إقامته بين الإشباع السياسى وعودة "العائلى" من جهة، والإيكولوجى الذى غدا يعدى بشكل حثيث مجمل الكوكب الأرضى من جهة أخرى. صحيح

انه ليس ثمة من طابع أحادى فى هذه السيرورة، وأن أشكال الصيغ التى يتخذها عديدة: غير أن الحركة القائمة، كموسى قاطعة، سوف تحدد فى النهاية المظهرية الاجتماعية للقرن الحادى والعشرين.

فبصدد التيار الصادم للثورة الفرنسية، الذى نعرف أهميته فى بلورة المثال الديمقراطى، تحدث بالانش Ballanche فى القرن التاسع عشر عن عملية "ولادة جديدة" حقيقية، وعن تغير شامل. وربما كان الأمر كذلك فى أيامنا هذه: فمنذ عقود قليلة، بدأ تحول أخذ يتم بشكل عضوى انطلاقًا من بذرات موجودة سلفًا. وقد استطعنا التعرف على هذه البذرات منذ البداية: القبلية، ثقافة الأحاسيس، جمالية الحياة، هيمنة اليومى، وهى اليوم تسعى لتشكيل مظهرية جديدة للعالم قد نأسى عليها أو ننشرح لها، وهذا ليس هنا موطن حديثنا، لكنها تتطلب التحليل العاجل. إن هذه المظهرية هى التى تحدد فى معناها الضيق أسلوب العصر: أعنى ما يعيِّن العصر وما يكتبه. من ثم فإن الاهتمام بالأسلوب ـ كما هو محدد ـ ليس ضربًا من الطيش أو النزق. إنه على العكس، هو ما يساعدنا على الإمساك بالأحداث المصغّرة والتحولات الخفية والأوضاع التى قد تبدو ثانوية، والتى تغدو ظواهر ثقافية كلية، أى تصلح كركيزة وكموضوع وكتربة خصبة لهذا الابداع الذى هو كل حياة اجتماعية.

إن الولادة الجديدة التى يتحدث عنها بالانش، وسيرورة التحولات التى يفترضها كل ذلك، هى رأس حربة وجيه لإدراك الظواهر الاجتماعية. إنها تمكن من إظهار الفروق بين القطائع الاجتماعية والقطائع الإبستمولوجية، وموضوعات أخرى حول "نهاية" الإنسان، والاجتماعى، والتاريخ، أى كل الأشياء التى تتغذى منها الكارثيات المختلفة للفكر الحديث. وفى الواقع فإن بالانش، القريب فى ذلك من لايبنتز، يركز على الاستمرار والانتقالات الخفية، أو بلغة سوسيولوجية، على قوة الفاعل المؤسسى وحالة ولادة الأشياء(٢): فالحس المشترك يعيش ويمارس هذا الترحال اللامنتهى بين هذا الاعتقاد وذاك. وتذبذب الرأى العام هو التعبير المكتمل عن ذلك، وهو الحال نفسه مع المؤرخين وعلماء الاجتماع حين يركزون على "قانون الإنهاك" أو على آلية الإشباع (سوروكين Sorokin). وهم من خلال ذلك يشدّدون على كوننا، حين يفقد شىء ما جاذبيته، نمر بشكل غير محسوس إلى موضوع مرجعى أخر يتركز عليه التقدير والجاذبية، والموضة ماثلة أمامنا كى تبرهن على ذلك، ومن حينها يولد شكل جديد للحساسية.

ولنا فى تاريخ الفن دروس ضافية فى ذلك: فهو يبين كيف أن تغير الأسلوب هو علة ونتيجة لتغير الحساسية. وقد أشار سوروكين إلى ذلك بصدد الانتقال من الرواية إلى الفن القوطى، وولفلين بصدد العصر الممتد من النهضة إلى الباروكية، وبإمكاننا الاستمرار إلى ما لا حد له فى إعطاء الأمثلة فى هذا الاتجاه. وفى كل هذه الحالات، وهو ما يهمنى هنا، يكون الأسلوب الطابع الجوهرى لإحساس أو عاطفة جماعية: فهو ميْسمه الخصوصى، وهو يغدو، بالمعنى الحصرى للكلمة، شكلاً حاويًا، أى "شكلاً مشكّلاً" يكون فى أصل كل هذه الطرائق فى الحياة والعادات والتمثلات والموضات المختلفة التى من خلالها تعبر الحياة المجتمعية عن نفسها. طبعا، وأنا أذكّر هنا بما قلته عن الانتقالات الخفية، فإن التمييز بين الأساليب ليس أمرًا محسومًا، ويمكننا إثبات حدود دقيقة، لكنها لن تكون سوى مواضعة خالصة. وفى الواقع فإن الأمر يتعلق بعدوى جارية وتداخلات، أو بتعبير الفيلسوف إرنست بلوخ، بـ"لا تزامنات معاصرة". إن هذا الأمر بديهى بالأخص فى العصور الانتقالية التى تستمر فيها فى الوجود أساليب حياة متناقضة فى شكل حى إلى هذا الحد أو ذاك، وحيث المُمَأسَس أى "المؤسسة" السياسية والثقافية والإدارية والدينية تجهد ما استطاعت ذلك فى إيقاف تعبيرات القوى الحية للمُمأسَس وللفوضوى. ولكى نعقّد المسألة أكثر، يمكننا التذكير بأن ثمة عودات فريدة، وهى بشكل ما شىء معروف ومعيش من الناحية التاريخية. ويذكر إرنست يونجر مستشهدًا بشبنجلر، بأن "ثمة ظواهر وشخصيات وأحداثًا يمكنها أن تكون معاصرة بعضها للبعض بالرغم من أنها مفصولة عن بعضها بآلاف السنين"[٣]. إن هذا المنظور المورفولوجى من الأهمية بمكان، بما أنه يضفى طابع النسبية على أصالة حضارة ما، وبالأخص لأنه يصحح المسعى الخطى والتطورى والتقدمى لفلسفة التاريخ الغربى. والواقع أن هذا المنظور وذاك، وتداخل الأساليب خاصة خلال المراحل الانتقالية، والعودة الدورية للأحداث و"الأنماط" المنتمية للتاريخ الماضى مفيدة لنا: لأنها تساعدنا فى فهم خصوصية الأسلوب ما بعد الحداثى، الذى ينهض فى جوانب متعددة منه على التوفيقية وعلى الخلط بين الأنواع، وإعادة الاستعمال المتعدد الصيغ "للزمن الماضى الطيب": فالفولكلور والتعلق بالبحث الجينيالوجى، والاحتفاء بمنطقة الإنتماء المحلى ومنتوجاتها، وما بعد الحداثة المعمارية، واستعمال الأساطيرية التى تنتجها الفيديوكليبات أو الإشهار، تشكل فى هذا المضمار تعبيرًا ساطعًا عن ذلك.

إن خاصية أسلوب معين هو أن يكون متنافرًا، بل أن ينهض على اتجاهات متناقضة. لنتذكر المصاعب التى عانت منها المسيحية الناشئة فى التميز عن مختلف الممارسات

الوثنية: فمثلاً لم يكن الاختلاف بين صور مريم العذرا، وصور فينوس إلهة الجمال والحب، ولمدة طويلة. أمرًا بديهيًا. والأمر كان كذلك مع القديسين المسيحيين الذين لم يكونوا، فى غالب الأوقات، سوى أبطال، أو آلهة، أو شخصيات عظيمة تم تعميدها فى عجالة، كما أن "ارواح" الطقوس الأفريقية البرازيلية، أو أشكالاً أخرى من طقوس الفودو تشتغل أساسًا انطلاقًا من عدوى الأساليب تلك.

وبعد أن حللنا تلك الفروق، علينا مع ذلك الاعتراف بأن تفاعل الأساليب يفضى بعد التمازج الأولى إلى أسلوب شامل يمنح لكل الأشياء "نبرة مطابقة"، حسب تعبير م. شابيرو M.Chapiro، فيغدو أسلوب عصر ما من ثم "مجموعة من الأشكال المميزة"[٤]. هذه الوحدة الشاملة هى التى تقتضى الاهتمام اللازم، وكما قلت ذلك آنفًا، فإنها وحدة[*] ديناميـة ومتحركة ومطواعة، غير أنها مع ذلك تحدد ملامح النموذج الثقافى لعصر معين. إن مصطلح Pattern فى السوسيولوجيا، الذى يقابله الإبستيمى (ميشيل فوكو) فى تاريخ الأفكار والباراديجم (ت. كوهن) فى تاريخ العلوم، أو أيضًا مصطلح "الحوض الدلالى" الذى يستعمله جيلبير دوران فى الأنثربولوجيا، لا يحدد إلا ما قلناه: فبإمكاننا بطريقة تاريخية تجميع العناصر المختلفة المكونة لمجتمع ما، وتبيان تفاعلاتها والكشف عن الخيط الأحمر الذى يوحِّد بينها.

(*) إننى أستعمل كلمة الوحدة لتسهيل التحليل، والحال أنى لو ظللت وفيًّا لتحاليلى السابقة، فإننى سأتحدث هنا عن "وحدانية" باعتبار أن هذه الأخيرة ليست مغلقة، ولكنها تضمن تجانسًا "متقطعًا".

الهوامش

(١) بصدد موضوعه الحنين، أجدنى هنا أذهب عكس ما جاء فى المقال الدقيق والموثق والبالغ الأهمية لك. بايار: "إبستمولوجيا الجسد ومابعد الحداثة: من أخروية بودريار إلى إيجابية مافيزولى"، منشورة فى مجلة علم الاجتماع والمجتمعات، المجلد ٢٤، العدد الأول، ١٩٩٢، مونريال.

(٢) انظر:

J. Marx: "L'idée de palingénésie chez Joseph de Maistre", in Revue des études maistriennes, n5-6:Illuminisme et Franc-maçonnerie,Les Belles Lettres, Paris, 1980, p. 113 sq.

وحول موضوع الجاذبية انظر:

P. Tacussel, L'Attraction sociale, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1986.

كما أحيل أيضًا على:

F. Alberoni, Génésis, Paris, Ramsay, 1992

(٣) انظر:

E. Jünger, Graffiti; Frontalières, Paris, Bourgois, 1977, P. 25.

وحول التداخل انظر:

M. Shapiro: Style, artiste et société, Paris, Gallimard, 1982, pp. 38,50.

وعن أمثلة تاريخ الفن، انظر:

H. Wölfflin, Renaissance et baroque, éd. G. Monfort, 1985, p. 91.

وكذلك:

J. Ruskin, Les pierres de Venise, Paris, Hermann, 1983.

(٤) م. شابيرو، المرجع نفسه، ص ٨٨- ٨٩.

الفصل الثانى

فى بعض العموميات عن الأسلوب

جرت العادة أن يتم اعتبار "الأسلوب هو الرجل"، وهذا الفكر العرفى يسعى مبدئيًا إلى حصر الأسلوب فى دائرة الخاص: فهو بهذا المعنى فضلة وإضافة روحية مخصوصة بالأدب أو الأعمال الثقافية-الكبرى، وبالفن التشكيلى والموسيقى والنحت،... إلخ. وفى كل الأحوال، فهو لا يختص إلا بالأمور الترفيهية، أى بآحاد الحياة، من غير أى اتصال بالوجود، الذى يظل خاضعًا لمبدأ واقع أكثر جدية. من هذا المنظور، فالأسلوب، مثله مثل الراقصة التى يستأجرها البورجوازى لتسليته، قابل للنقض الدائم خاصة فى أزمنة الأزمات. أكيد أن السنوات الأخيرة عرفت استعمالاً آخر لهذا المفهوم، خاصة فى تعبير "أسلوب الحياة"، غير أنه استعمل ضمن همّ تجارى، بما أن الهدف من وراء ذلك كان هو تحديد الجماهير "المستهدفة" قصد ملاءمة الإنتاج، وطبعًا الاستهلاك لطلباتها ورغباتها المفترضة والواقعية.

ومن غير أن ننكر أهمية الأسلوب فى الثقافة "العظمى"، ومن غير أن نتجاهل استعماله المجازى فى دراسات السوق، من الأجدى أن نمنحه معنى أوسع يكون فى مستوى الرهان الاجتماعى الذى يمثله. ففى السابق، خلال القرن ١٩، وقف بعض السوسيولوجيين من قبيل جويّو Guyau وقوفًا بَيّنًا على المسألة، مبرهنين على أن الأسلوب هو "مجتمع عصر معين". وبشكل أدق، إن أسلوب إنسان ما أو مجموعة معينة،لم يكن سوى تبلور لعصر معين عاشوا فيه، وهو ما يمنحه مدى أكبر، ويمكنه بالأخص من أن يكون كاشفًا عن التعقد الاجتماعى. هكذا يمكن أن نطبق الأسلوب على الفن، ولكن أيضًا على العواطف والأحاسيس والعلاقات الاجتماعية والإنتاج الصناعى أو حياة المقاولات. وهكذا نتبين إلى أى مدى يكون هذا التصور لأسلوب مركب وجيهًا: بحيث يركز على ما يبدو غير نافع، من جمالية الوجود إلى ثقافة المقاولات، مرورًا بالدّيزاين الصناعى والاهتمام بجودة المعيشة التى تميز المعمار المعاصر. إن الأسلوب باعتباره "مجتمع عصر معين" لا يمكن إلا أن يذكرنا بمفهوم المناخ كما استخدم فى تاريخ الأفكار، والذى يمكّننا من فهم الكيفية التى

تنشأ بها قيم عصر معين وتزدهر وتعطى أكلها فى آخر المطاف[1]. وما يصلح لانتاج الافكار يمكن تعميمه على الحياة الاجتماعية برُمَّتها: فكما يجب علينا أن ندرك فلسفةً أو دينًا ما انطلاقًا من المناخ الاجتماعى الذى نشأ فى حضنه، من الممكن فهم الحاضر انطلاقًا من هذا المناخ نفسه الذى يعتبر، والأمر ليس مجرد مجاز، شرط إمكان انبثاق ونمو كل حياة اجتماعية، أى مجتمع عصر معين.

من جهة أخرى، يمكننا أن نوضح أن الأسلوب فى مجتمع بسيط، وهو حال العصر الحديث: حيث كانت كل الأشياء تقوم على التمييز والفصل والقطيعة (مثلاً كان الاقتصاد منفصلاً عن الثقافة، وهذه الأخيرة عن الدين،... إلخ) كان شيئًا منفردًا يتم تطبيقه على مجال محدد ومحدود هو الفن. والأمر مختلف فى المجتمعات المركبة والمجتمعات التقليدية، وبالتأكيد أيضًا فى المجتمعات ما بعد الحداثية: فبما أن مجالات الحياة الاجتماعية كلها فى تفاعل فان من العسير، بل من المستحيل، أن نقوم بعزل هذا الجانب أو ذاك من الظاهرة. فى هذه الحالة يمكن فهم الأسلوب باعتباره "مبدأ للوحدة"، أى ما يوحد فى العمق بين مختلف الاشياء: فبمقدار ما يكون دور الوصل الذى يُمنح للأسلوب مهمًّا بقدر ما إن عملية التشذر والتنافر تغدو أهم، ولكى أستعمل مجددًا فكرة طالما طرحتها، يقوم الأسلوب من وجهة النظر هذه بالربط "المتقطع" بين مختلف عناصر الواقع الاجتماعى. وباستعمال تعبير ندين به لفرويد، يمكننا اعتبار الأسلوب أشبه "بقبْوٍ نفسى"، يشكل ركيزة أساسية لاواعية للواقع برمته. إن فكرة "القبو" هذه خصبة. فبالفعل، كانت العديد من المجتمعات تملك "نظيرًا" سماويًا أو جهنميًا يمنحها معناها. وفى حالتنا، فهذا "النظير"، قامت الحداثة بإسقاطه على المستقبل: إنه المجتمع الكامل أو الذى يتطلب الكمال، والذى كان مثال مختلف الاشتراكيات أو الرأسماليات. من ثم لم يكن على أحد الاهتمام به فى الحاضر، وفى "الهنا والآن". ومع إفلاس ذلك الإسقاط خاصة بالنسبة للاشتراكيات، وهو ما سنقف عليه أيضًا عما قريب لدى الرأسماليات، أصبحت ضرورة ذلك "النظير" تأخذ أهمية متصاعدة، بل إننا نجد أن هذه الفكرة تأخذ تسميات عديدة لدى باحثين آخرين: كـ"ثمن أشياء لا ثمن لها" لدى جان دوفينيو، أو مفهوم "اللامادى" الذى اقترحه جان فرانسوا ليوتار، بل ربما أيضًا تحاليل بودريار حول "الأخْيولَة" simulacre. بالجملة، فإن ما يتم توكيده بشكل جهورى هو أن الواقع يشمل نقيضه: بحيث يمكننا بذلك فهم "عمل النفى" الذى لا ينحل فى تركيبة جدلية: المادى يحتاج بشكل متزايد للروحى، والفيزيقى لا يمكنه أن يُفهم من غير الميتافيزيقى، والتجمعية المهنية لا تأخذ معناها إلا بالعلاقة مع التصوف.

تقدم لنا الحياة الاجتماعية عن هذا الترابط أمثلة لا حصر لها، خاصة لدى الشباب وهى أمثلة قد نعثر عليها أيضًا فى المؤسسات والشركات، وطبعًا فى الحياة اليومية: حيث أصبح الآن من العادى جدًا استعمال الروحانيات، وممارسات "العصر الجديد" وتقنيات أخرى غير عقلانية لتعزيز واستكمال ومصاحبة الأهداف العقلانية للمؤسسات والشركات المعنية أو ببساطة لكى يحسن الشباب من وجودهم الشخصى. إن كل موضوعات الكيفى وعقلية البيت أو ثقافة المقاولات تشهد على حضور ورسوخ "النظير" اللامادى فى صلب المجتمع المعاصر. بعبارة أخرى، فإن مجتمعاتنا قلقة، بشكل واعٍ إلى هذا الحد أو ذاك، بهذه "الكليانية" holisme(*) التى ترى الأشياء فى تفاعلها أو فى شموليتها.

هذه الشمولية هى بالضبط ما يمكننا تحليله وفهمه أفضل بفضل مفهوم الأسلوب، من حيث إنه يبلور ويجعل عناصر ومجالات متباينة فى حالة تفاعل، وسأحيل هنا إلى التعريف الكلاسيى الذى يعطيه إياه م. شابيرو: "الأسلوب مظهر من مظاهر الثقافة باعتبارها كلية، إنه العلامة المرئية لوحدتها: فالأسلوب يعكس أو يعرض "الشكل الداخلى" للفكر والإحساس الجماعى. وما يكتسى أهمية هنا ليس أسلوب شخص أو فن معزول، إنها الأشكال والخصائص المشتركة التى يتقاسمها كل فن وثقافة ما خلال فترة من الزمن دالة. بهذا المعنى نتحدث عن الإنسان الكلاسى، وعن الإنسان الوسيطى..."[٢]. ونحن نجد هنا كل العناصر الضرورية لتشكيل تصور موسَّع للأسلوب، تعبيرًا عن مرحلة معينة وترجمة لحالتها الذهنية المميزة لها، ومن ثم تأتى أهميته فى إطار التحليل السوسيولوجى، خاصة فى مرحلة تعرف تغييرًا فى القيم، فهو يمكّن من التركيز على ما ليس ثانويًا أو هامشيًا، بل على ما هو بالعكس فى صلب الخاصية المجتمعية الناشئة، ويشكل نواتها الصلبة. يصرح القديس أوغسطين فى مصنفه De Ordine، الذى يمكننا اعتباره رسالة فى الأسلوب، بأن "العقل الإنسانى عبارة عن قوة تنحو نحو الوحدة". هذه العبارة تركيبية، وذات جوهر كلاسيكى نموذجى، وهى تبين جيدًا كيف أن فعل الأسلبة، والبحث عن قاسم مشترك يعنى الامتثال للعقل. وهذا أيضًا ما يمكّن من إضفاء مسحة من النسبية على العقلية الجدية لعلم اجتماع أورثودوكسى يسعى إلى اعتبار كل بحث تأملى فى رسوخ المتخيل طيشًا باطلاً.

(*) الكليانية: مذهب طبى وفكرى يدعو إلى النظر إلى الجسم باعتباره وحدة كلية، لا باعتباره أعضاء متنافرة. وإلى الجسد الاجتماعى باعتباره كذلك، بحيث توجد فيه الممارسات والإحساسات فى كلية واحدة. (المترجم)

ليس ثمة من شيء غريب على العقل، خاصة ما ليس فعلاً عاقلاً أو حتى نستعيد تعابير عزيزة على ماكس فيبر أو ويلفريدو باريتو: ما ليس عقلانيًا ليس لاعقلانيًا، كما أن ما ليس منطقيًا ليس لامنطقيًا. إن البحث فى الأسلوب الاجتماعى توضيح لهذا القول من حيث إنه يجهد فى العثور على العقل الداخلى الخصب، والتضامن العضوى لكل العناصر حتى لو كانت الأصغر التى عزلتها الحداثة حتى ذلك الحين.

هكذا، وتبعًا للتمييز بين الثقافة والحضارة، الذى جاء به الفكر الألمانى، يكون الأسلوب باعتباره قوة للتجميع، خاصية الثقافة فى طابعها التأسيسى[٣]. وهذا ما يضمن، فى لحظة معينة، التركيب بين القيم، ويفرض بذلك نظامًا وشكلاً نموذجيين، وهو الأمر الذى نلاحظه فى أيامنا هذه فى كل المجالات: حيث ترتبط الحياة الاجتماعية "بتشكيل" العناصر، من الأكثر طيشًا ونزقًا إلى الأكثر جديةً، وذلك يتمثل فى الجسد الذى يُبنى، والمظهر الفردى الذى يُعالج، وإنتاج الأفكار التى يتم السعى إلى تقديمها بشكل جيد، والمنتوج الصناعى الذى يتم تجميله، والشركة التى يتم تلميع صورتها، بل حتى البرنامج السياسى الذى يتم تقديمه فى الشكل الأكثر جاذبية. ثمة هم "ثقافى"، ومجهود تركيبى يعتبر أن المنتوج، والجسد والفكرة والبرنامج،... إلخ، عبارة عن شمولية، أو أنها أيضًا لا يمكن أن توجد من دون شكلها.

سيلزمنا الرجوع إلى هذه النقطة، لكن يمكننا من الآن القول بأنه بعد اللحظة الثقافية التى تمثلها نشأة القيم البورجوازية، من حرية الاختيار التى جاء بها لوثر إلى الثورة الفرنسية، مرورًا بالذات الديكارتية والعقد الاجتماعى لروسو، تحولت النزعة البورجوازية تدريجيًا إلى حضارة للمنفعة، بل إلى حضارة "للماعونية" ustensilarisme. إن هذه الحضارة النفعية، التى يعتبر "الكل الاقتصادى" تعبيرها المكتمل، قد مدت عدواها لكل شىء حتى لأولئك الذين كانوا ألد المزدرين لها. وبهذا الصدد، فإن انتقال البلدان الشيوعية لاقتصاد السوق، وتحول الاشتراكيين أوالاشتراكيين الديمقراطيين إلى القوانين الصارمة للتدبير الواقعى، هى ظواهر تدعو إلى التفكير، كما أنها تدعو أيضًا إلى الابتسام، ذلك أن أوج حضارة ما هو فى الغالب علامة نهايتها. وأولئك الذين قاموا بذلك التحول البطىء أو الفجائى سيجدون الإلهام إذا ما هم انتبهوا إلى رياح الوقت التى يبدو أنها تعلن، من خلال الكثير من القرائن، تحولاً جذريًا جديدًا.

باختصار، فهمُ الشكل الذى تحدثت عنه، وهو طريقة مغايرة لقول قوة الأسلوب، يعبر أحسن تعبير عن المنظومة الجمالية لما بعد الحداثة: أى عن ولادة لحظة مؤسسة

جديدة، وانبثاق ثقافة جديدة: فقد بدأت تعوض الثقافة الواهنة لحداثة اقتصادية ونفعية ثقافة جديدة: حيث همُّ النافل والبحث عن الكيف يأخذان مركز الصدارة. والغريزة الأسلوبية باعتبارها طريقة فى التفكير والفعل والإحساس هى العلامة الساطعة لها. وليس لنا أن نخص البلدان الأكثر تقدمًا بهذا المسعى: فنحن نجدها أيضًا، فى تنويعات خصوصية، فى البلدان "السائرة فى طريق النمو". وهناك، يكون توكيد طرق الوجود التقليدية وتقوى العادات المحلية وأشكال التضامن الجماعى سمة الجمالية التى تحدث عنها سابقًا. إنها طبعًا جمالية لا تُختزل فى الفن؛ إذ هى تحيل إلى العواطف المشتركة والأحاسيس المعيشة بشكل جماعى. بهذا فإن الأسلوب باعتباره مجموعة من الأشكال المنْهجة التى يتم الإحساس بها من حيث هى كذلك، هو إذن خاصية معاصرة واسعة الانتشار. إنه هذا الذى هو علة ونتيجة للمجتمعية الناشئة فى نهاية القرن العشرين.

وبالفعل، غالبًا ما ننحو إلى اعتبار ما يدخل فى إطار اللامادى أثرًا بسيطًا فقط للموضة، وشيئًا ضبابيًّا أصلا، أى أنه شيء عابر لن يتوانى قانون الواقع عن شطبه بضربة ريح، بل لن يعجز عن ذلك: لهذا السبب فإن تحليلى يتعلق بقلب المنظور، وتبيان أن الأسلوب أبعد من أن يكون "بنية فوقية" محددة ببنية تحتية أكثر صلابة، وأنه يحيل إلى تصور عام حقيقى للحياة يتحكم فى مجموع المؤسسات الدينية والسياسية والاقتصادية لمرحلة معينة.

وإن كان من الصعب على المرء اعتبار عملية القلب هذه أمرًا غير مفاجئ: فمفهوم الأسلوب نفسه محدود بفترة زمنية ما، ولا يدعى الخلود. وفى ذلك تكمن مفارقة هذا المصطلح: فمن جهة يمكننا تقديمه بوصفه تصورًا عامًا للحياة، ومن جهة ثانية يتعلق الأمر بتصور يُعاش، عمدًا، فى الحاضر ولا يسعى أبدًا إلى الاستمرار إلى ما لانهاية.

كان جوته يرى فى المفارقة الطابع الدينامى للثقافة فى حالتها الناشئة. من هذا المنظور فإن التركيز على الأسلوب هو علامة مضيئة على نهضة ثقافية تمس مختلف جوانب اليومى. والفوران الذى يصاحبها يمكنه أن يدفعنا إلى الحديث عن نهضة ثقافية خاصةً وأن التغيير الأيديولوجى كبير. من السهل طبعًا، بل أحيانًا من الصعب الحديث فى كل آنٍ عن ثورة كوبرنيكية أو عن قطيعة إبستمولوجية، لكن فى هذا المجال فإن الهوة المشهودة بين ما تعيشه الجماهير وما لم يحسن تفكيره علم الاجتماع والفلسفة الأرثذوكسيان، من الكِبر بحيث من اللازم استعمال تلك التعابير من غير أى وَجَل. وبإمكاننا أن نطبق على الحياة

الاجتماعية ما قيل عن إعادة تعريف الاسلوب لدى فلوبير، اى كونه طريقة اخرى مطلقة لروية الاشياء، والانتقال من جمالية التمثيل إلى جمالية الإدراك.

يتحدث المفكر الألماني هانز روبرت ياوس Jauss الذى قام بهذا التحليل عن "حسية بصرية خالصة" أو عن "نزع الطابع المفهومي عن العالم": ففي هذا المنظور، لا يتعلق الأمر بالهيمنة على العالم من خلال المفهوم بقدر ما يتعلق بضمان "الإمساك الروحي به" عبر متعة بصرية. "إن الإدراك الجمالي، كما نتصوره، مطالب بالانطلاق فقط من نزع الطابع المفهومي عن العالم. ويرغب في عرض الأشياء، وقد تخلت عن كل ما يثقل مظهرها البصري الخالص"[٤]. بعبارة أخرى، إذا ما نحن استخدمنا هذا المثال الأدبي، فإن الأسلوب ينقلنا من تصور "نشاطي" للعالم الاجتماعي إلى تصور آخر أكثر اتصالاً بالمتعة، وذلك من خلال الصورة، بالنظر إلى الأهمية التي سيكتسيها الشكل. ومع أنه قد يبدو من النافل التذكير بذلك. لا يمكننا أن نحجم عن الإشارة إلى أي مدى يوضح تعدد الصور وحضورها الكلي في اليومي هذه الأطروحة: فالصورة مستهلكة بشكل جماعي هنا والآن. إنها تصلح كعامل للجمع والربط، وتمكّن من إدراك العالم لا من تمثيله، وحتى إذا نحن استطعنا استقطابها من وجهة نظر سياسية فإن لها بالأخص وظيفة أساطيرية: بحيث إنها تغذي اللغز، أي أنها توحد فيما بين العارفين بطبيعتها.

إن تلك العملية التعلمية هي التي تدفع إلى القول بأن المنظومة الجمالية أكبر من أن تكون فردانية، أو بالأحرى إن الأفراد لا يكتسبون قيمتهم الفعلية إلا بالنظر إلى المجموعات التي يرتبطون بها. من ثم ندرك ما يمكن أن يجمع بين بوتتشيللي ولورنزو دي كريدي بالرغم من اختلافاتهما، وما يمكن أن يفرق بين رسام فلورنسي ورسام من مدينة البندقية، وكيف أن الفنانين الهولنديين هوبيما ورويسديل ـ بالرغم من الاختلافات التي تفصل بينهما ـ يمتلكان العديد من الأشياء المشتركة بالمقارنة مع فنان فلامندي كروبنز، بل إن هاينريش ولفلين يذهب إلى حدّ الحديث عن "أسلوب مدرسة وأسلوب عرق"[٥]. تبدو العبارة قوية، وتترجم جيدًا ـ وبطريقة مجازية ـ الشكل الجديد للمجتمعية التي يحث عليها الأسلوب. وسواء تأسينا على ذلك أو لا فإن "زمن القبائل" قد بدأ فعليًا. إنه زمن حيث أسلوب النظر والإحساس الحي والتحمس الجماعي في الحاضر ينتصر بلا قتال على التمثيلات العقلانية التي تولي وجهتها نحو المستقبل.

والنتيجة هى أن الأسلوب أشبه بلغة جماعية مشتركة، حتى لو كان هذا الجماعى لا يتشكل إلا من بعض الأفراد. ثمة تعبيرْ دارج عبارة عن تحصيل حاصل وأشبه بالقرقرة، يستعمله بعض مجموعات المراهقين، وهو يترجم جيدًا هذه القبَلية: "أسلوب من قبيل...". فيقال عن شخص ما إنه، أو إنه يقوم "بأسلوب من قَبيل..". وبهذه الصيغة التعجبية تتم الإشارة إلى أن فلانًا ينتمى أو يعتزم الانخراط فى هذه المجموعة أو تلك، وهذه الموضة أو تلك، أو هذه الطريقة فى التفكير أو الوجود تلك. اعتبارًا، طبعًا، بأن هذا الانخراط يمر عبر لغة نمطية، بل قد تكون مسنَّنَة. هنا تصلح اللغة كإشارة وعلامة للتعرف، وخارج حدود موطنها (سواء أكان حيًّا من الأحياء أم مدرسةً ثانوية أم علاقات صداقة) تمكّن من الارتباط بمجموعات تتقاسم "الأسلوب النمط" نفسه. وتوضح دراسات عن عطل الشباب ونمط التواصل الاجتماعى الذى تحث عليه أن الجاذبية والامتعاض الطفولى والشبابى خلال فترات الصيف بالأخص تتم بهذا الشكل مسبقًا وبلا أساس: لهذا عوض الحديث عن الأسلوب كلغة من الأفضل القول بالأسلوب "ككلام"، فى معناه القوى، أى باعتباره ما يؤسس الرابطة الاجتماعية، أخذًا بعين الاعتبار أن الكل يعبر عن نفسه فى طقوس وشعائر خصوصية، ويشكل مجموع الحياة اليومية. وقد أشرت إلى ذلك سابقًا بصدد الحديث عن "العبقرية" الجماعية: فالوجود العادى، والحياة بلا مزايا من خلال لحظاتها الأتفه ووضعياتها التى لا تكتسى دلالة تذكر، تغدو إبداعًا مستمرًا بالرغم من أنها، بل بالأخص إذا هى لم تنعكس فى مُثل بعيدة، لتعيش فى الحاضر، فى مكان أتقاسمه مع الآخرين. وازدياد حدة النزعة المحلية، والبحث الانصهارى، والمتعة فى الوجود مع الآخرين من غير غائية ولا وظيفة، والمحاكاتية القبلية، والامتثالية فى الفكر والعادات واللباس، كلها أمور موجودة أمامنا لكى تبرهن على ذلك. طبعًا بإمكان كل هذا أن يخضع للاختلافات فى الصيغة، وأن يأخذ أشكالاً رفيعة أو أن يتوارى، تبعًا للشرائح أو الانتماءات الاجتماعية. ويمكننا أن نعيشه بشكل منفتح إلى هذا الحد أو ذاك، بيد أن هذا المسعى غير قابل للإنكار ومنتشر انتشارًا: فنحن نعيش مع الآخرين أساليب تشكل كل واحد منا فى أعماق وجوده. وحتى نعبر عن ذلك بصيغة أخرى، فإن الأسلوب هو قبل كل شىء عدم الوجود إلا فى نظرة وكلام الآخر وعبرهما.

من هذا المنظور، لا يمكننا الاكتفاء بالقول بأن "الأسلوب هو الرجل"، وإلا فمن الأصوب أن نمنح لهذا التعبير معناه الأوسع، وأن نقول "الأسلوب هو الإنسان"، آخذين كلمة

الإنسان فى طابعها العام والنموذجي والتعميمى والتخصيصى. وفى الواقع، فإن مصطلح الأسلوب يعلمنا أن الإنسان لا يكون كذلك إلا إذا كان متجذرًا فى أساس يمنحه قيمته، وأنه لا يأخذ قيمته إلا فى إطار بيئته الاجتماعية والطبيعية. ثمة قولة رائعة للكاتب الفرنسى جوليان غراك أستشهد بها لحسابى، تتحدث عن "الموروث الثقافى الذى تنبت فيه وتتغذى منه أعمال زماننا"، وهو يوضح ـ من جهة أخرى ـ أن هذا "الموروث الثقافى" لا يكبح أبدًا الأصالة الشخصية، بل إنه على العكس من ذلك "يمنحها الاستقرار" و"يحدد أرضيتها". ولا ننسى أن الموروث هو ما يمنح أساسًا للأشياء، إنه رأسمال ومجموعة من المزايا، ويمكنه أن يشكل، إذا نحن أبحنا لنفسنا استعمال مجاز طبخى وكلمة مرادفة، ما يمكن انطلاقًا منه أن يكون المرق لذيذًا والطبق شهيًا.

هذا ما يمكن البلهاء الذين يعارضون بين المحتوى والشكل من أن يقطعوا الجسر: فثمة تفاعل مستمر بين الاثنين، وفى ما يخصنا، فإن شكل شخص ما لا يكون ممكنًا إلا إذا أخذ مصدرها فى الخيرات الجماعية. هذا "الاعتماد أو الرأسمال" الجماعى هو الذى يمكّن فنانى عصر ما من أن يكونوا ما هم عليه، وهو الذى يحدد أيضًا ما تكون عليه السلوكات المختلفة للحياة الاجتماعية، سواء كانت استثنائية أو عادية. ونحن نقف هنا على الفائدة السوسيولوجية التى يمكن أن نجنيها من وراء الارتباط بهذه الجدلية الموجودة بين الشكل والمضمون، والتى يشكل الأسلوب تعبيرا عنها. لا يهمنا المصطلح المستعمل، سواء أكان مثالاً نمطا (فيبر) أم ترسُّبًا (إرنستو باريتو)، أم خاصية جوهرية (دوركهايم) أم بنية (ليفى ستراوس) أم نمطًا أصليًا (جلبير دوران)، المهم هو استخراج قاسم مشترك قادر على تفسير العصر فى كليته أو على الأقل رسم ملامحه. من هذا المنظور يكون الأسلوب رافعا منهاجيًا نموذجيًا: فهو يزيد وضوحًا ويكبّر ويسخَر، وبذلك يثمّن ما اعتدنا على تجاهله بفعل المواقف الأخلاقية.

إن المغالاة، مع ما تحتوى عليه من عناصر صادمة، مسألة جد كاشفة. فكل فرد، بل كل عصر أيضًا كما يذكرنا بذلك سيوران، "لا واقع له إلا من خلال مبالغاته، وبقدرته على التقدير المغالى..."(٦). هذا الواقع هو ما يقلقنا، والأسلوب بما فيه من غلوٍ هو الوسيلة المثلى للوصول إليه. إنه كالخلفية الموسيقية التى تتوزع عليها الوضعيات والسلوكات الخاصة، أو اللازمة، أو الموضوعة المكرورة التى توحّد المتعدد المشتت، وتمكّن فى الآن نفسه من إقامة علاقات القرابة بين العناصر المتنافرة فى مجتمع متشذّر. يمكننا مقارنة الأسلوب بسوناتة

فانتوى فى أعمال الروائى الفرنسى مارسيل بروست، باعتبارها خطًا موسيقيًا بفضله تقترن الصيرورة والديمومة: فروايات بروست بكاملها تقوم على التنويعات والتغيرات بل على التناقضات أيضًا، وتأتى السوناتة الصغيرة، فى طابعها المعذّب، لتذكر بما هو ثابت. بإمكاننا التعليق على هذا المجاز إلى ما لا نهاية. يكفينا هنا الإشارة إليه كفكرة قوية تذكّر بأن التكرار والحشو فى الأسلوب يشدّد حتى الغثيان على أن ثمة عصورًا يدخل فيها الثابت والمتغير فى تآزر عوض العيش فى تعارض. ذلكم كان حال المجتمعات التقليدية فى لحظات تاريخية معينة حيث يسود الثبات، ووحدها الإحالات إلى الفضاء والشكل والموطن والجسد ظلت تحظى بالأهمية. ثمة حالات أخرى مشابهة، والحداثة لا تخرج عن هذا الإطار بحيث إن التغير والتحول هو السائد. وفى هذه الحالة وحدها يؤخذ التاريخ والتطور والنمو والمستقبل ونتائجها المختلفة بعين الاعتبار وتغدو مرجعيات لمختلف البناءات العقلانية التى تبررها، كما أن هناك حالة ثالثة يمكننا أن ندخل ضمنها فترة ما بعد الحداثة، تركز فى الآن نفسه على الثابت والقارّ فى ما يملكانه من سكونية، من غير أن تتجاهل الصياغات والتنويعات وطاقتها الدينامية. هذا الارتباط هو الذى نجده فى الأسلوب، باعتباره ضربًا من الزمن "ذا صبغة أينشتاينية"، زمن يتركّز ويأخذ صبغة فضائية، ويمكّن عبر الطقوس والعادات اليومية من التمتع بهذا القدر أو ذاك من العالم من حيث هو كذلك.

ثمة إذن فى أسلْبة الوجود شىء ما يحيل إلى النسبية. غير أن هذه النسبية لا ينبغى أن تُفهم فقط كغياب للمعتقد أو المثُل: فالأسلوب فى معناه الأصلى يرمى إلى الوصل وإقامة العلاقة، وهى علاقة بالفضاء والأرض، ولكن أيضًا بالآخرين. ويتحدث شبنجلر، بعد أرسطو والقديس توما الإكوينى، وقبل آخرين من قبيل مارسيل ماوس وحديثًا بيير بورديو، عن "المفهوم المهم" للفطرة habitus، وهو يبين بالأخص أن عوائد نبتة تتمثل فى الطريقة الخصوصية التى تتكيف بها هذه الأخيرة مع بيئتها، وهى طريقة مغايرة للإشارة إلى تجذرها (السكونية)، مع إظهار خصوصيتها وهى تنمو وتترعرع (الدينامية). ثم، وبما أنه يطبق ذلك المفهوم على الأجهزة الكبرى للتاريخ، ينتهى إلى الملاحظة بأن "الإحساس الغامض لهذه العوائد، كان دائمًا فى أصل مفهوم الأسلوب"، وبأنه "الوجود فى الفضاء، الذى يمتد لدى الإنسان إلى عمله وفكره وسلوكه وأحاسيسه، ويشمل ثقافات بكاملها".

كما أن النتائج التى يستخلصها من ذلك ممتعة، من حيث إن ذلك هو ما سيشرط أشكال التواصل الروحى، ونمط اللباس والحكم والاتصال والحركة اليومية(٧). وبتعميمنا

لقول شبنجلر. وبتركيز الاهتمام على الايقاع الاجتماعى الخصوصى الذى يحث عليه الترابط الذى تحدثنا عنه، يمكننا التذكير بأن كل فرد وكل عنصر خاص من المعطى الاجتماعى يبلور العصر بكامله من خلال الأسلوب. طبعًا، هناك دائمًا صور نموذجية كبارسيفال وفاوست وفرتر وبايرون، لكنها لا تغدو كذلك إلا فيما بعد. ومن دون أن نستخدم التناظر بشطط، يمكننا القول بأن الأمر كذلك فى أيامنا، سوى أن الصور النموذجية، ووسائل الاعلام لها دور كبير فى ذلك، يتم الإحساس بها فى زمن واقعى. هكذا، سواء تعلق الامر بهذا النجم الرياضى أو مغنى الروك ذاك، برجل الأعمال هذا أو مقدم البرامج التلفزيونية ذاك، بهذا الشيخ الثقافى أو الدينى، بل حتى بهذا الحيوان أو ذاك نجم لعبة سباق الخيل الأسبوعية: فهم يعملون على تركيز العبقرية الجماعية لفترة من الوقت. ومن خلال تلك البلورة، تتشكل جماعات بشرية صغرى، وهو ما يمكن أن يفسر انحباس المثل الديمقراطية والانبثاق، الغامض فى الكثير من المناحى، لما يمكن أن نسميه المثال الجمعانى.

الهوامش

(١) انظر بهذا الصدد:

Les cyniques grecs, Introduction et notes par L. Parquet, Paris, Le Livre de poche, p. 33

وحول الفكرة العامة للأسلوب باعتباره "مجتمع عصر معين" انظر:

J. M. Guyau, L'Art du point de vue sociologique, F. Alcan, 1920, p. 36.

(٢) م. شابيرو، المرجع نفسه، ص ٣٦.

(٣) حول الطابع التركيبي للثقافة، انظر:

R. Gardini, L'Esprit de la liturgie, Paris, Plon, 1960, p. 37.

وحول تعبير القديس أوغسطين، انظر تحليل:

E. D'ors, Du baroque, Paris, Gallimard, 1935, p. 109.

(٤) R. Jauss, Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978, p. 142

وعن الأسلوب بوصفه "تصورًا عامًا للحياة"، انظر:

V. L. Tapié, Baroque et classicisme, Le Seuil, 1980, pp. 64-65

وعن "ثقافة الأحاسيس" راجع كتابي:

La Transfiguration du politique, Paris, Grasset, 1992.

(٥) H. Wölfflin, Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, éd. G. Monfort, 1986, p. 8.

وعن الأسلوب باعتباره لغة انظر م. شابيرو، مرجع مذكور، ص ٤٣. أما الطقوس فراجع بصددها:

C. Rivière, et J. Cazeneuve: Sociologie du rite, Paris, PUF, 1971.

(٦) Cioran, Exercices d'admiration, Gallimard, 1986, p. 81.

(٧) O. Spengler, Le Déclin de l'Occident, Paris, Gallimard, 1948, t 1, pp 116-117.

وعن اللايتموتيف (اللازمة) وتحليل الموضوعات المتواترة لدى أندريه جيد انظر:

Roger Bastide, André Gide, Paris, PUF, 1972, pp. 12-14.

الفصل الثالث

تحول القيم

لقد بدأ المتخيل، الذى اعتبرته الحداثة من مجال النافل والهش، يسعى إلى استعادة مكانة الصدارة فى الحياة الاجتماعية. ويمكننا أن نقدم فرضية تقول بأن المتخيل يتصل أوثق اتصال بالجسد الاجتماعى كما بالكائن الإنسانى: فهذا الأخير طبعًا، حين يقوم بمجهود ذهنى أو عضلى زائد يحتاج إلى "الاسترخاء"، ويسعى بشكل لاواع إلى حد ما، إلى استعادة توازنه مستخدمًا كل إمكاناته فى الاستيهامية وقدراته الحلمية واللّهْوية: ذلك هو الدور التعويضى الذى يلعبه وقت الفراغ ومجالات الترفيه وأشكال أخرى من "عطالة" العقل والجسم. إن الأعمال الرائدة لجوفر دومازيديى، والأبحاث المعاصرة العديدة عن الوقت "الذى لا يخضع للإكراه" تعلمنا الكثير فى هذا المقام. وبدفعنا للتحليل إلى أبعد، من الممكن أن نتساءل إذا لم تكن المجتمعات، بعد أن خضعت للقوانين الصارمة للإنتاجية، وبعد أن هيمن عليها المبدأ الواقعى "للكل الاقتصادى"، قد بدأت تكتشف جاذبية الاسترخاء، أو على الأقل تنسيب النشاطية والفاعلية التى وسمت القرنين الماضيين.

وبعد أن نقبل بهذه الفرضية، ليس لنا أن نندهش لعودة المتخيل: فهذا الأخير، ومن منظور شمولى، يستعيد للمجتمع توازنه المفقود، وذلك بتوظيف بنيات عتيقة خلناها متجاوزة وبإعادة خلق أسطوريات (ميثولوجيات) ستصلح كرابط اجتماعى. ولنا فى انفجار الصوّر برهان على ذلك: فبفضلها تمارس المجتمعات الحلم، وتستعيد بذلك أجزاء منها كانت قد كُبتت فيها أو حرمت منها من قبل حداثة ذات جوهر عقلانى. وليس علينا أيضًا أن نندهش أن تتم هذه العودة، مثلها مثل عودة المكبوت، بشكل غير منظم، وأن تكون فى حالات كثيرة مطبوعة بالغلو: فكل مراحل الانتقال تعرف الغليان، وتحتاج إلى بعض الوقت كى تستعيد توازنًا يتعرض للهشاشة بفعل البنيات الجديدة.

باستحضار كل هذا فى أذهاننا يمكننا أن نفهم تحولات الأسلوب، التى نلاحظها حتى فى أيامنا هذه، هذا الأسلوب الذى يسعى، بعد أن كان نفعيًا خالصًا، إلى احتواء كل

الابعاد الباطنية (الحلمية واللهْويّة والرمزية) التى يمكننا الوقوف على اثارها فى كل لحظة من الوجود اليومى. وحين يستكشف مؤرخو الأفكار هذه الفترات الانتقالية، يلاحظون تغيرًا فى النبرة لدى المؤلفين النموذجيين لذاك العصر. هكذا فإنهم وضعوا اليد على حرارة معينة وعلى تلك اللهجة الأصيلة التى تسمُ أعمالاً من قبيل مؤلفات بّيك دو لاميراندول، أو "تلك النبرة الجدية" التى تميز ما أضافه إيراسموس للثقافة فى تلك المرحلة. إن تعبيرات مصورة من قبيل تلك تترجم جيدًا الطابع العاطفى والتأثرى المحسوس المشتغل فى ذلك التغيير، والذى يتجاوز كثيرًا بساطة البعد العقلانى. صحيح أنه بالإمكان وجود تحويرات للمفاهيم تترجم أو تضفى المشروعية على هذا التغيير، بيد أن الإحساس والثقافة اللذين يعضدهما هذا التغيير يجدان فيه مكانة أهم.

إن الأسطورة عبارة عن كلية، ولا يمكن أن نختزلها ببساطة فى بعد عقلانى معين، ولكى يتم الوصول إلى هذه الكلية الجديدة الناشئة، يلزم الاستناد إلى التجربة بما فيها من محسوس، من حيث إنها تدمج وتمنح الفاعلية لمختلف مكونات الوجود الإنسانى و/أو الاجتماعى، ولكى نستدل بمثال أدبى آخر، من المدهش أن نرى أن جوليان غراك، وهو يشدد علـى الطابع النموذجى الذى يسمُ رواية إرنست يونغر "أجراف المرمر" يلاحظ "النبرة الخاصة" لصوت الروائى المذكور قائلاً: "إن عصرنا المادة الداخلية لتلك النبرة، بيد أن الانسجام الداخلى" آتية من كون "كل شىء فيه قد خضع للتحول"[1].

هذه الملاحظة نافذة، ويمكن أن تساعدنا فى التفكير فى خصوصية الأسلوب الذى ترتسم ملامحه أمام أعيننا. إن العناصر المختلفة المكونة للحداثة لم يتم "تجاوزها"، بالمعنى الجدلى للكلمة، وليست أبدًا منتهية، كما جرت العادة على الزعم بذلك: فبالفعل لا يمكننا أبدًا إنكار أنها لا تزال تلعب دورًا معينًا فى الحياة الاجتماعية، لكن بشكل خفى فهى تتخذ نبرة مغايرة ونغميتها ليست هى هى: فقد خضعت لعملية كيميائية نتج عنها تحولها، وهى بالمحافظة على حالتها الأولى ستعمل على تشكيل مظهرية أخرى. وحتى نكتفى هنا بمثال واحد، فالتطور العلمى والتقنى ليس يستمر فى الوجود، وإنما أيضًا لا ينى يتطور، ومع ذلك فدلالته ليست هى هى: لهذا فالمعلوميات والفيديو نص (المنيتيل) التى لا يمكن أن ننكر طابعها المستقبلى، والتى تعتبر رأس حربة ذاك التطور، ليسا فقط ركيزة مجتمع تكنولوجى بشكل كامل، ولكنهما ينحوان نحو تعزيز التواصل القربى proxémique. إنهما يندرجان فى سياق لا يغيب فيه اللهو والحلم. بهذا المعنى فهما يشجعان أسلوب حياة رمزى، أى

أسلوب تبادل وتواصل. حيث اللامادي والتصوف يلعبان دورًا لا يستهان به. وهذان الاخيران من الحضور والرسوخ بحيث لم يعودا يحيلان على عالم خفي وسماوي أو أخروي، بل بالعكس فهما يُعاشان في القريب الداني أي في الحياة اليومية. وليس من الحياد أبدًا بهذا الصدد، أن نرى بشكل مترابط كيف أن معلومياتيين ذوي كفاءة عالية في مجالهم يمكنهم أن يكونوا في الآن نفسه مشايعين متعصبين "للعصر الجدي ـ النيو ايدج"، وممارسة السيكولوجيا الروحانية، أو الاهتمام بالطب البديل. وما قلته للتوّ عن المعلوميات يمكن أن ينطبق على مجالات أخرى من المجالات المهمة في عصرنا. بهذا المعنى يمكننا الحديث عن التحول.

لكن من اللازم الإشارة إلى أن تحولاً من قبيل هذا لا يكون أبدًا عنيفًا وفجائيًا ولا شاملاً: فالميثولوجيا الناشئة لا تتحول إلا بالتدريج. وغالبًا ما تتناضد مع الأساطير السابقة: فهذه الأخيرة تستمر في بعض القطاعات في ممارسة تأثير فعلي وواقعي. من ثم فإن أسلوب عصر ما يمكنه أن يكون في الآن نفسه "بديهيًا" لدى من يعيشونه، ومستغلقًا تماما على أولئك الذي يرومون تحليله. ثمة استعارة جميلة استعملها جلبير دوران تضيء بشكل ساطع قولنا، هي "الحوض الدلالي". إنّ أيديولوجيا معينة، على شاكلة السيرورة الهيدروغرافية، تتشكل تدريجيًا عبر كمٍّ هائل من السيولات تنحدر في الوادي لتمنح لنا سيلاً أو نهرًا سيمنحه الناس بعد ذلك اسمًا، وسوف يُقَنّى قبل أن يضيع في متاهة الدلتا ويصب في البحر، مما يؤدي إلى ولادة دورة جديدة.

إن هذه الاستعارة إيحائية، مثلها مثل الأمثلة التاريخية التي يقدمها دوران للتدليل على هذه الآلية، أعني الفرنسيسكانية في القرن ١٨، وفلسفة الحياة خلال المرحلة الرومنسية. وللتوّ يمكننا أن ندرك بفضل تلك الاستعارة كيف تتبلور الأساطير المعاصرة عبر الترسبات المتوالية: فثمة شذرات من أساطير أو أساطير كاملة "في الانتظار"، غير مستعملة في إطار الإجماع الاجتماعي، وهذه تمثل الغرابة والهامشية، ثم أساطير يتملكها المفكرون، والتي ستصبح إجماع العصر، والكل يتمازج مع رواسب ميثولوجية من العصر الذي يحتضر. وبقايا يمكن استعمال في مناسبات عديدة(٢). بهذا الشكل نكون قد وصفنا أفضل وصف انبثاق أسلوب جديد، والكيفية التي بها يتكون من عناصر ومكونات مختلفة يمكننا ملاحظتها تجريبيًا، والتي تعبر عن نفسها بشكل واضح من خلال تلك الوضعيات والسلوكات والمواقف التناقضية التي تخترق الحياة اليومية. وبالفعل، من العادة أن نتعرف

سوا، تعلق الامر بالجنس أو الشغل أو الايديولوجيا، سلوكات يمكن أن تبدو متنافرة كامل التنافر. هكذا، فالزواج دائم والحياة الزوجية أو العائلية تتبلور تبعًا للقواعد الأكثر تقليدية. فى الوقت نفسه، ينزع من يعيش ذلك إلى التعاطى فى مناسبات متعددة إلى كل أنواع الشذوذ التى تحرمها الأخلاق، أو أنه يتعاطى جهارًا لتعدد العلاقات، وكل ذلك بغير وخز من الضمير. الأمر نفسه ينطبق على ما يتعلق بالشغل: بحيث يمكن للمرء أن يكون موظفًا فعالاً وإنجازيًّا، وتكون له فى الآن نفسه اهتمامات أخرى أو سلسلة من الحيل والمواربات مما يصبح معه ذلك العمل لامحتملا. يمكننا قول الشىء نفسه عن مختلف المعتقدات الايديولوجية التى تبلى بسرعة، والتى ننخرط فيها لنرمى بها جانبًا من غير أى خجل. فى كل حالة من هذه الحالات يمكننا أن نلاحظ سلسلة من لحظات الصدق والإخلاص المتوالية، وهو ما يشكل سمة أسلوب حياة مكون من هنا وهناك، أسلوبٍ متشكل من عناصر مختلفة كل الاختلاف، أى من كل الأشياء الملازمة للمراحل الانتقالية.

فى كتاب سابق لى ("فى عمق المظاهر") أوضحت أن هذا الموقف "الحربائى" يمكن أن يفسر بإشباع مبدأ الهوية، وانبثاق تماهيات متتالية لصيقة بما بعد الحداثة. ويتحدث الفيلسوف جلبير سيموندون، من جهته، عن "لا تطابق الكائن مع نفسه". ولتفسير ذلك يقترح مصطلح تحويل الإرسال transduction باعتباره "عملية فيزيائية وبيولوجية وذهنية واجتماعية من خلالها ينتشر نشاط معين من القريب إلى الأقرب داخل مجال معين خصوصى: فتحول الإرسال المنطلق من مركز الكائن، حسبه، يمتد فى اتجاهات متعددة، ويعبر من ثم عن الأبعاد المتعددة للوجود"(٣).

إن تعريفًا منطقيًّا وفلسفيًّا كهذا وجيه كل الوجاهة قصد الإمساك بآلية تحول أسلوب هو الآخر ينحرف من القريب إلى الأقرب، ويمس فى الآن نفسه العديد من المجالات والوضعيات وبنيات الوجود، من الفيزيائى، إلى الاجتماعى، مرورًا بالذهنى وطبعًا مختلف اوجه الكيان الفردى. وبالفعل، فإن الأسلوب ينطبق على المظهر الفزيقى، ولنا فى الموضة واللباس والحركات أفضل برهان على ذلك. بيد أننا نجده أيضًا فى التمثيلات المختلفة، والممارسات اللغوية، والقوالب الأيديولوجية الموحدة فى لحظة تاريخية معينة. وأخيرًا فإنه لا يتنكف عن الفعل فى كلية الاجتماعى: فتكون البلور، كما يشير إلى ذلك سيموندون، هى الصورة الأكثر توضيحًا لتفسير عدوى الأسلوب. فانطلاقًا من بذرة صغيرة جدًّا يكبر البلور، ويتمدد فى كل الاتجاهات فى مائه الأم المشبع، وبعد ذلك تصبح كل فرشة أساسًا للفرشة التالية التى تكون فى طور التكون، وتغدو النتيجة بنية فى شكل شبكة.

وكما أشرت إلى ذلك، ينسحب الأمر نفسه على تكوين الأسطورة، ومن ثم على الأسلوب الذى يعبر عنها. فهى تأخذ شكلها انطلاقًا من بذرة موجودة وعبر فرشات متتالية، تتوزع وتنحرف من القريب إلى الأقرب. لنسجل جيدًا أن تكوّنها وانحرافها يتمّان حين يكون ثمة إشباع لحالة قائمة. يتعلق الأمر هنا ربما بـ"القانون" الاجتماعى الوحيد الذى يمكن اقتراحه فى إطار العلوم الاجتماعية، أعنى إشباع مجموع ثقافى يمكّن أشكالاً أخرى من النشأة، كما وضح ذلك سوروكين: فالأهمية الحقيقية للأسلوب تكمن فى إثارة الاهتمام إلى البلورة التى تقود إليها هذه الآلية.

وبما أننا أحلنا هنا إلى مجازات مائية ومعدنية وفيزيائية، يمكننا القول بأن تلك البلَّورة، المنتشرة انتشارًا واسعًا فى التجربة الاجتماعية ، بالرغم من أنها تتعرض للتجاهل (أو الإنكار) من قبل المعرفة القائمة، فإنها أكثر تجريبية وإمبيريقية منها مفهومية.

فعلى عكس الفكر السائد الذى يعتبر الأسلوب ضربًا من التفاهة، يوجد فى الأسلوب شىء ما هو أولاً وأساسًا ملموس. وحتى نستخدم تعريفًا مستوحى من التعاليم المسيحية على طريقة القربان المقدس: فهو يجعل النعمة اللامرئية مرئية. بصيغة أخرى، فهو يُرى، وأنا أكرر ذلك، فهو يمنح إمكانية الإدراك أكثر مما يقوم بالتمثيل المفهومى. والحال أننا نجد صعوبة فى الانفلات من فلسفة التمثيل. الأسلوب يمنح الشكل، ويصوغ نفسه فى شكل، ويعبر عن نفسه بالصور، أى فى كل الأشياء التى تحيل فعلاً إلى المحسوس فى ما يمتلكه من بداهة ومعيش وتجربة. إن تخمة السياسى الذى هو جوهريًا بعدى واستشرافى، تمنح من جديد الأهمية لليومى ولعلاقات القرب «proxémie»: فما كان منتظرا فى الآتى، وما كان متمنًى فقط فى الإطار المستقبلى لمجتمع كامل، أو يتطلب الاكتمال، يغدو مرئيًا وممكنًا بل ملموسًا. ذلك ما سميته ***تحولات السياسى؛*** فهذا التحول يترك المجال للبيتى، مع ثقافة الإحساس التى تشكل تعبيره الأكثر عيانية.

الأسلوب علة ونتيجة لهذه السيرورة. وفى هذا المجال، فهو يمكّن من التذكير بأن ذلك المحسوس وذلك اليومى وتلك الحياة العادية بلا مزايا، وكل الأشياء التى تم الإنقاص من قيمتها، إن لم يتم إنكارها طيلة الحداثة، تنقلب إلى نقيضها، أو بشكل أدق أنها تكون فى أصل نشوء ما تحبل به، أى الروحى الذى لا يقبل المادى. ومن ثم تلك الصور الصوفية التى ستستعمل لوصف عملية القلب هذه، ومن ثم أيضًا كون التدين غدا شيئًا أكثر فأكثر انتشارًا فى الوجود الاجتماعى. يمكننا الإحالة هنا إلى تحليلٍ للو أندرياس سلومى، التى

نعرف حريتها الفكرية ولا امتثاليتها أيضًا، والتى لم تتوان أبدا إلى جانب أفكارها العقلانية، فى استعمال مجازات دينية لوصف غنى ودقة الحياة. هكذا، فإنها لكى تصف التفاعل الذى تحدثتْ عنه بين المادى والروحى، تحيل إلى السيرورة التى من خلالها "يضع الرحم الكونى للفيزيولوجيا الحياة النفسية". ولتوضيح ذلك لم تكن تحجم عن الحديث عن "التجوْهر" transubstantiation بين الخبز والخمرة كما جاء بهما اللاهوت المسيحى، اللذين هما ـ كما نعرف ـ قربان مقدس موحِّد، موضحة بأن "ثمة أشياء لا يمكننا الإمساك بها إلا إذا كانت مؤسلبة"[٤]. ونحن هنا دائما نواجه فكرًا للمفارقة، وهى مفارقة تتقاطع، كما أشرت إلى ذلك مرات عديدة، مع كل تلك الظواهر المعاصرة التى تقوم على الربط بين مواقف وسلوكات متعارضة إن لم تكن متناقضة. وبهذا الصدد، فأسلوب سلوك الأحداث والشباب ينور مسارنا: فهو يجمع فى الآن نفسه بين متعية مجسدة تجسيدًا وكرم مثالى إلى أقصى حد، وبين طلاقة متأثرة ببعض القيم السائدة والبحث عن الفرادة فى السلوك، وبين الاهتمام العميق بالإبداع الأصيل والاحتقار الجذرى للعمل المرهق. ويمكننا إلى ما لا نهاية تمديد لائحة هذه السلوكات التى يمكن أن تبدو، تبعًا لمنطق عقلانى محض، غير منسجمة، والتى تشهد مع ذلك، إذا كنا منتبهين للدينامية المفارقة لكل ثقافة وليدة، على إدراك شامل (وكلى) للحياة: حيث يتفاعل الخير والشر والظل والنور فى تآزر خلاق.

ويكفى بهذا الصدد الإحالة إلى كل الأعمال الخيرية التى تتنامى فى أيامنا هذه، وإلى تعدد التجمعات الموسيقية التى تنظم قصد تمويل هذا العمل النبيل أو ذاك، وإلى التضامنات اليومية الصغيرة، ومختلف أشكال الكرم داخل "القبائل" المدنية، أو إلى التطوعية فى إطار الجمعيات العديدة، كى نمسك بأسلوب الحياة ما بعد الحداثى. ومن الخطأ التباكى على الانكماش الفردانى، والأنانية وفقدان الحس المدنى الذى يسود فى أيامنا هذه. وفى الواقع، فما أسميه ***"المثال الجمعانى"*** لا يمكن قياسه بمقاس المشروع السياسى للحداثة: فهو بالضبط يفجر تفجيرًا هذا المشروع، ويسخر منه أو لا ينظر إليه إلا بمنظار اللامبالاة. غير أن هذا لا يعنى أن نمطًا آخر من التضامن لا يرى النور، على العكس من ذلك. إنه تضامن عضوى، فى معنى الأقوى، يوجد فى حالة ولادة، أى تضامن يحافظ على وحدة كل هذه العناصر التى فصلت بينها الحداثة. إنها عضوية تدْرج الشخص، بطريقة معيشة لا مفهومية، فى إطار جمعانى (قبيلة، مجموعة، شريحة...) مألوف: حيث يمكنها أن تمارس أعمالاً قريبة، أو على الأقل أعمالاً لها آثار مباشرة على المجموعة البشرية نفسها: فأغلب

الاعمال الخيرية التي تحدثنا عنها ليس لها من نتيجة محسوسة، أو بالاحرى نتائجها ضعيفة إذا نحن قسناها بمقياس العقل الاستعمالي للفعالية. بالمقابل، فهي تشجع على العاطفة المشتركة، وتعزز الاحساس الجماعي، وتقوى الرابطة الجمعانية.

في هذا يكون تحول القيم في أصل أسلوب اجتماعي آخر، أي علاقة أخرى بالغيرية: فالآخرون ليسوا أبدًا تجريدًا على أن أتوحّد به لبناء مجتمع مستقبلي ليس بأقل تجريدية. فالآخر هو ذلك الذي ألمسه والذي معه أقوم بشيء يمسني. هذا الأسلوب اللمسي، الذي بيَّنا ما يتضمنه من باروكية، هو علة ونتيجة العضوية التي تحدثت عنها قبلاً. ولفهم المجتمعية الحالية بل وللفعل فيها، سنكون مُلهمين إذا ما نحن انتبهنا إلى هذا الجو العاطفي وألممنا بتخوم نشاط انفعالي يكون، بالرغم من عدم توفره على غائية معينة أو استعمال خاص، دالاً دلالة مباشرة على إبداع اجتماعي ذي أصالة خصوصية.

إن هذا الإبداع، الذي ينفلت من المنطق النشاطي الخاص بالحداثة، ذو طابع خفي وسري وملغز في كثير من جوانبه: فهو لا ينصاع للفهم انطلاقًا من أدوات التحليل المستعملة عادة من قبل علماء الاجتماع، غير أنه يمتلك قوة وصلابة معينة. إنه وهو يتميز باللانشاط "يفعل اجتماعيًّا"، وهذه المفارقة هي ما يلزم التطرق لها صراحة. وقصد القيام بذلك، علينا أن نتذكر أنه من الممكن أن يوجد ثمة جماليات أخلاقية: فبما أن هذين المصطلحين غالبًا ما يكونان منفصلين، ويغطيان ميادين متمايزة، برهن العديد من مؤرخي الأفكار أنه كان ثمة مجتمعات وثقافات كانا فيها مقترنين. وبالشكل نفسه، طرحتُ الفرضية لقائلة بأن ما بعد الحداثة التي بدأت تعلن عن نفسها قد تنهض على "جماليات أخلاقية" (في كتابنا: في عمق المظاهر). وهذه الجماليات ليست غير إبداع اجتماعي يكون في الآن نفسه غير نشيط ومنبثقًا من الأشكال الجديدة للتضامنات العاطفية والانفعالية التي سبق أن تحدثت عنها.

وإذا ما نحن دفعنا أبعد بهذه الفرضية، يمكننا أيضًا القول بأن التحول الذي يشكل هنا موضوعنا هو في جانب منه نتيجة الترابط بين الجماليات والتصوف. أو بعبارة أخرى، فقضية الإحساس بعواطف جماعية، ومسألة كون الإبداع وجدانًا جماعيًّا أكثر منه فعلاً، وهو فحوى الجماليات، كل هذا يشجع على الإحساس الجمعاني: فالتصوف هو ما يوحد بين المريدين (أي تقاسم لغز معين باعتباره مجموعة من طقوس المجاهدة). وأنا طبعًا هنا أضخم الأمر شيئًا ما: فعلى عادتي، أقترح دائمًا تحليل الأمور في حدودها القصوى، لكن

يمكننا القول مع ذلك، بأن التجربة الصوفية، بالمعنى الذى أشرت إليه، هى إحدى وجهات المجتمعية المعاصرة: فعدم الفعل الخلاق هو ما يعزز حياة مشتركة مكتفية بذاتها وبغير حاجة، بل لا تبحث عن أهداف خاصة لكى تبرر نفسها. هذا هو ما يمكن أن نسميه اجتماعية بلا استعمال ولا أهداف. وهو ما يؤدى، فيما وراء موضوعة التمثيلية (السياسية والفلسفية) إلى أن يتلاقى التأمل الجمالى التأمل الصوفى: فعلى عكس ما يحدث فى إطار العقد الاجتماعى أو المثال الديمقراطى، لم يعد العالم بحاجة إلى التغيير أو الدفع به إلى الكمال، والمجتمع والتاريخ لم يعودا بحاجة إلى الخلق. على العكس من ذلك، فالمحيط الطبيعى والاجتماعى يتم قبولهما كما هما، يكفى فقط التكيف معهما ومحاولة استخلاص النفع الأكبر الممكن منهما بطريقة بيئية. بهذا المعنى يمكننا فقط فهمهما باعتبارهما رحمًا، بالمعنى الحصرى للكلمة، يكون علة ونتيجة "للمثال الجمعانى".

إن منظورًا كهذا كان كثير الانتشار داخل مختلف الطلائع الفنية، والسوريالية منها بالأخص فى فترة ما بين الحربين. لكن، من جهة، ظلت تلك الطلائع جزئيًا خاضعة "لعدوى" الأسطوريات النشاطية لتلك اللحظة، وخاصة منها الماركسية، ومن جهة أخرى كان ذلك لا يهم إلا مجموعات صغيرة. ويبدو فى أيامنا أن الأسلوب الذى افترضه ذلك قد انغرس فى مجمل الجسم الاجتماعى، وأن لا شىء ولا أحد يمكنه أن ينفلت منه. "فليس مجانًا أبدًا أن تكون موضة ما أو نظام فكرى وطريقة للعيش أو رفض الحياة محمولة على هوى العصر" هذه القولة لروجيه فايّان، المقتبسة من كتابه "النظرة الجافة"، توضح جيدًا هذه الفرضية مع التعديل الذى اقترحته: إن "هوى الزمن" هذا ليس مخصوصًا بالبعض، أو إنه لم يعد مفروضا على الجماهير العريضة: فهو معيش و"مدرَك" بشكل واسع من الكل الاجتماعى، ولم يحظ "بالتمثيل" الكبير من قبل المختصين بالملاحظة والتحليل أو من قِبل أولئك الذين يوجدون فى وضعية اتخاذ القرارات الخاصة بهذا الكل الاجتماعى.

إننا نقف من ثم على مدى التحول، وأيضًا على الكيفية التى يكون بها مفهوم الأسلوب الوسيلة الأسمى للإمساك بذاك التحول. وكما جرت العادة، فإن الروائى أكثر من المنظّر يحس قبلاً بالتغيير، وذلك بالضبط لأنه حساس بالمحسوس: ذلك هو حال جيمس جويس، حتى لا نتحدث سوى عن أحد أعظم الروائيين فى القرن العشرين، الذى لم يرغب أبدًا فى "الايهام بأسطوريات مجاوزة للعالم الذى يقدم، وإنما يبحث عن إظهار جوهر العالم سواء كان حسنًا أو سيئًا، عن طريق أسطرته بفضل مبدأ الأسلبة"[٥]، نحن نعلم كيف أنه

استطاع الوصول إلى ذلك بالكثير من السعادة والحدة: فالحقيقة أن كل شخصية من شخصيات رواية "أوليس"، بل الرواية بكاملها، عبارة عن "أنماط" خصوصية ونموذجية للعصر. وحين نتحدث عن "مبدأ الأسلبة" فالعبارة مرحة ووجيهة: فهى تعبر تعبيرًا كاملاً، فى جميع الميادين، الفنية وأيضًا المتعلقة بالحياة اليومية، عن كون الأسلوب يجد أصله فى الجهة الأكثر جوانية للإبداع، باعتبار أنه مبدأ نظام، وذلك لأنه يطعم المرئى، ويجعل الشىء حاضرًا، ويشجع الرمزية فى معناها البسيط، أى ما يجعل المجتمع ما هو عليه.

فبالأسلوب والعيانية أو المظهر ومبدأ النظام، نحن أمام اللحظات المختلفة (التى لا يلزم فهمها بالمعنى الكرونولوجى) والنشيطة فى تبلور ثقافة ما. ذلك أيضًا هو ما يمكّن من فهم الانتقال من أسلوب إلى آخر. و بصورة أكثر دقة، ذلك هو ما يجعل الأسلوب يستعيد فى الوقت المعاصر كل الأهمية التى نعرفها له، بعد أن عانى من الإهمال طيلة فترة الحداثة: فهو بالفعل يركز على لعبة الأشكال وعلى دور المظهر، الذى يشكل الحضور الوازن للصورة وحظوة المظهر الشخصى "look" العلامات البيِّنة عليه. وهو فى الوقت نفسه، يدخل طرائق جديدة فى الوجود الفردى وطبعًا صيغًا مغايرة للسلوك بالعلاقة مع الآخر، أى كل الأشياء التى تحيل إلى مبدأ النظام: ذلك أن القيم إذا كانت فانية فهذا لا يعنى أن كل القيم قد ماتت: فبالرغم من أن ما يبدو باطلاً أو مصطنعًا أو لعبة خالصة للمظاهر، بل ربما بسبب ذلك، ثمة فى الأسلوب ما بعد الحداثى نظام اجتماعى ترتسم ملامحه، وهو ما يلزمنا الإلحاح عليه الآن: فانطلاقًا من نظام كهذا تتبلور المجتمعية التى ينبغى علينا، كما يقول نيتشه، أن نبحث عن عمقها فى سطح الأشياء.

الهوامش

(١) Julien Gracq, Préférences, in Œuvres complètes, paris, Gallimard, 1948, « Pléiade », Gallimard, t. 1, 1989, p. 980.

وعن إيراسموس انظر:

H. de Lubac, Pic de la Mirandole, Paris, Aubier, 1974, p. 69.

(٢) Cf. G. Durand, *Beaux arts et archétypes*, Paris, PUF, 1989, p. 187.

(٣) Cf. G. Simondon, *L'Individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 1989, pp. 24-25.

(٤) مأخوذ عن:

A. Livingstone, Lou Andreas-Salomé, Paris, PUF, 1990, p. 161.

انظر أيضًا تحاليل:

H. Broch, Création littéraire et connaissance, Paris, Gallimard, 1966, p. 148.

(٥) T. Adorno, Notes sur la littérature, Paris, Flammarion, 1984, p. 180.

وعن مبدأ النظام انظر:هـ. بروش، المرجع السابق، ص. ١٤٥.

الفصل الرابع

الأسلوب الجمالى

ما الخاصية الجوهرية لتحول القيم التى تمت منذ عقود قليلة، والتى نعيش نهايتها فى خاتمة هذا القرن؟ فكما أشرت إلى ذلك مرات عديدة بشكل دقيق إلى هذا الحد أو ذاك، يتعلق الأمر بطريقة وجود جماليات تسعى إلى السيادة فى مجتمعاتنا. لكن، لنوضح مع ذلك أن الجمالية المعنية ليست تلك التى يمكن أن نحصرها فى مجال الفنون الجميلة. إنها تتضمنها وتمتد أيضًا إلى مجموع الوجود الاجتماعى: فالحياة يلزم أن تُؤخذ بشكل ما بوصفها عملاً فنيًا، والجماليات بوصفه طريقةً للإحساس والتأثر المشترك. من الناحية الواقعية الإمبريقية يحيلنا ذلك إلى كل تلك الأشكال من التجمعات الموسيقية، والرياضية والاستهلاكية والدينية التى، بالرغم من أنها وُجدت دائمًا فى بعض العصور، تستعيد (مجددًا) انتشارًا فقدته أو غدا نسبيًا، وهو الأمر الذى يفسر لنا لماذا لم تعد الجماليات بالضرورة خاضعة لمعايير الذوق السليم التى تبلورت خلال سيادة النزعة البورجوازية، والتى تفرض نفسها أساسًا عاملاً للخاصية الجمعية وطريقةً للتمتع الجماعى بحاضر أبدى، وهذا هو ما يترجمه هذا التعبير المطبوع ببعض المفارقة: "المادية الصوفية". ثمة نزعة متعية hédonisme ووجود للجسد والأشياء والصور والفضاء، بكل ما يملكه ذلك من محسوسية، بيد أن ذلك يتحول إلى صوفية، أى أنه يخضع للقسمة، ويشجع على الوحدة الملغزة أو على ما يعنيه لغة، أى التوحد communion.

ومن دون أن نمارس العسف على النصوص، يمكننا الإحالة إلى هذا المقطع من رسالة إلى الرومان: حيث يلاحظ القديس بولس بأن "العالم نظام للأشياء اللامرئية تبدو مرئية" (١٩، ٢٠). انطلاقًا من ذلك، يغدو من الممكن القيام بتأويل موسع للجماليات بوصفها سيرورة من "التقابلات"، سواء مع المحيط الاجتماعى أو المحيط الطبيعى. إنها "تقابلات" كونية، وهى تتجاوز الفصل الاعتيادى الذى رسخته الحداثة، وتجعل منّ كل امرىء ومن كل شىء عنصرًا ضروريًا وانعكاسيًا من شمولية منظمة. بهذا المعنى يكون العالم المادى، والمعطى الدنيوى، موضوعًا للاختراق الكلى من قبل قوة غير مادية، مهما كان الاسم الذى

ننعتها به: فالطابع الإيكولوجى والدينى المحيطان هما المؤشر الأبْين عن هذا التلاقى. وكما تم غالبا التأكيد على ذلك، فهو تلاقٍ قريبٍ جدًا من الروح الرومنسية التى تطبع الكثير من المظاهر فى الأسلوب المعاصر، والتى يمكن ملاحظتها، مهما أغاظ ذلك المتشبعبن بالواقع الاقتصادى والسياسى، ليس فقط لدى الأجيال الجديدة، وإنما أيضًا لدى العديد من الشرائح والفئات الاجتماعية والمهنية. وبعبارة مختصرة، يمكننا الحديث بصدد هذا الاتجاه عما سماه باكونين "قوة جماعية غير مرئية" تكون، حسبه، فى أصل انفجار حركات تمرد مؤقتة فى التواريخ الإنسانية، ويمكن الوقوف على آثارها فى الراحة الهادئة لحياة بلا مزايا[1].

هكذا، فإن الأسلوب، وهو يجعلنا منتبهين لشمولية الأشياء، وانعكاسية مختلف عناصر هذه الشمولية، ولالتقاء المادى واللامادى، ينحو باتجاه التشجيع على العيش الجماعى من غير أن يكون له هدف يرمى بلوغه، بما أنه لا يدير وجهه نحو المستقبل، وإنما يسعى فقط وببساطة إلى التمتع بخيرات هذا العالم، وإلى التحريض على ما سماه ميشيل فوكو بـ"الاهتمام بالذات" أو "استعمال الملذات"، وإلى البحث فى الإطار الضيق للقبائل عن لقاء الآخر ومقاسمته بعض العواطف المشتركة: ففى التأرجح الحوْلى للقيم الاجتماعية نحن نشهد عودة المثال الجمعانى على حساب المثال التجمُّعى sociétaire. إن غريزة جمعية كهذه نجدها فى ما سميته "القبلية ما بعد الحداثية" التى نحس بآثارها فى الانفجارات الشبابية كما فى تزايد التجمعات التى تتبلور فى الأذواق الجنسية والثقافية والدينية وحتى السياسية، وهى تجمعات لا تدين بأى شىء الآن للبرمجة العقلانية، بل هى تقوم على الرغبة فى العيش مع الشبيه، حتى ولو أدى ذلك إلى طرد المختلف. إنها "المجتمعية المثلية" التى تهيمن على كل الميادين، والتى لا تترك أى شىء خارج مجال تأثيرها الكاسح: فالسياسة تغدو تاريخًا للعشائر، والجامعة أو الصحافة تتشذر إلى قلاع متنافسة ومتعارضة، والمؤسسات كيفما كانت تنقسم إلى مجموعات متنافرة تعيش غالبا حالات من الصراع فيما بينها.

أليس ما نقوم به رسمًا للوحة سوداوية مبالغا فيه للأسلوب الجمالى؟ ليس بالضرورة، فإذا كانت ثمة علاقة متبادلة بين الجاذبية (جاذبية المجتمعية المثلية) والنفور (نفور الطرد)، فإن هذه العلاقة لا تلبث أن تصل إلى ضرب من التوازن الحسى العضوى. إنه توازن صراعى حيث الخير والشر، والحقيقى والمزيف، والاشتغال والخلل، تتوصل إلى

التآلف: أعني بذلك بأن تلك القبائل التي تتجمع في غالب الأوقات حول بطل رمز (سواء كان عبارة عن شيوخ روحيين أومثقفين أو دينيين، زعماء سياسيين أو اقتصاديين، رؤساء مدارس،... إلخ) مضطرة في كل الأحوال إلى أن "تنضبط" فيما بينها: فالصور تسري، وتتعارض فيما بينها، والأسطوريات mythologies المتنافسة تُستعرض، والأيديولوجيات المركبة ترمَّق من قبل حامليها، بيد أن كل هذا مضطر لأن يكون حاضرًا مع بعضه البعض، وأن يتحمل من ثم بعضه بعضًا. باختصار وحتى نعبر عن ذلك مجازًا، فالكلام (أي الصورة والأيديولوجيا والميثولوجيا) تسري، ومن ثم سواء أردنا ذلك أم كرهناه، يتولد عنها شكل "الألفة الكونية". وبمعني ضيق، "يتم الإحساس مع الآخرين، وبشكل جماعي".

هذه الموازنة يمكنها أن تتم بالعنف، ومختلف أشكال العنصرية والتعصب وتمرد أحواز المدن ماثلة لتشهد على ذلك. بيد أن بإمكانها أيضًا أن تعبر عن نفسها بالتسامح، وعديدة هي التجمعات التي تعمل في هذا الاتجاه، كما أننا نجدها أخيرًا في اللامبالاة، وربما كانت هذه الحالة هي الأكثر انتشارًا. ومع ذلك، وبقوة الأشياء تحدث هذه الموازنة. إنه الشكل مابعد الحداثي للعروة الاجتماعية، بل هو عروة "متقطعة" تخترقها الهزات العنيفة والسديمية واللامتوقعة، لكنها تشهد مع ذلك على طبيعة عضوية صلبة. وبالفعل، فإن النسبية التي تنجم عن القبلية وتزايد الأيديولوجيات والميثولوجيات المرمَّقة، تتطلب منطقيًّا تآليفة تعددية. وفي كلمة composition (تأليف) ثمة الفعل composer (تآلف، تفاوض) أي أن التفاوض يتم، ويتم معه تحديد المناطق الواقعية والرمزية. هكذا فالنسبية تؤدي إلى ربط العلائق. إنها علائق مفروضة، وعنيفة أو عدوانية، وأحيانًا على العكس من ذلك تواطئية أو تحالفية أو ببساطة انفعالية. وفي كل الأحوال، لا يكون ذلك عبارة عن انعزال، هو خاصية الفردانية المغالية، وإنما علائقية في كل الاتجاهات تهيمن في إطار القبلية.

من المفيد أن يظل ذلك حاضرًا في ذهننا كي ندرك ما أسميه هنا الأسلوب الجمالي. وفي الواقع، وسواء كان ذلك بفعل الجاذبية أو النفور، فثمة دائمًا شيء يدفعني نحو الآخر أو ضده: فبالعلاقة مع الآخر أحدد موقعي، ونحن نرى جيدًا أن هذا يشكل تعارضًا مع المثال الديمقراطي الحديث الذي يقوم على تصور للفرد المستقل، سيد نفسه وتاريخه، والذي يدخل في علاقات تعاقدية مع أفراد آخرين مستقلين كي يصنع التاريخ والمجتمع. وكما أتيحت لي الفرصة سابقًا للإشارة إلى ذلك (انظر بهذا الصدد كتابي "زمن القبائل")، يتعلق الأمر بانصهار، بل باختلاط يتجاوز التمييز، في بلورة العروة الاجتماعية ما بعد الحداثية:

فبعض الدراسات عن تقديس الجسد: النزعة الثقافية، الحمية، الصحافة، الموضة اللباسية، الأنشطة الرياضية، توضح بما لا يدع مجالاً للشك بأن الجسد يخضع للبناء والعلاج والاهتمام والتجميل، من جهة أمام ناظرى الآخر، ومن جهة أخرى كى يكون محطّ نظر الآخر. وهكذا، فما يبدو أنه فردانية يكشف عن نفسه بوصفه مظهرًا للمُتَعية القبلية.

يمكننا توضيح ذلك بطريقة مجازية، بإحالتنا لتحليل ميشيل فوكو الذى خصصه لبعض الرسائل حول الزواج: حيث يوضح أن "الاهتمام بالذات" لا يكون صحيحًا إلا بالمقدار الذى يقوم به بتشجيع "أسلوبية للرابطة". تتموقع سيادة الذات على الذات، باعتبارها طريقة مغايرة للحديث عن علاج الجسد والاهتمام به، بالأحرى فى بُعد تبادلى عنه فى منطق للتحكم فى الآخر. "فتزايد الاهتمام بالذات يتوازى مع منح القيمة للآخر"، وهو ما يدفع بفوكو إلى الحديث عن "جمالية الملذات المشتركة"[٢]. إننا نجد هنا شيئًا يحيل إلى موضوعة الألفة التى تحدثنا عنها آنفا: فالقيم الجمالية ليست سوى شروط إمكان نوع جديد من العروة الاجتماعية. بهذا المعنى، فالسعى وراء اللذة وتعظيم الجسد، والرفع من قيمة الوقت الفارغ، والاهتمام بجودة الحياة وغيرها من أشكال "الاهتمام بالذات" لا تكون لها قيمة إلا بالمقدار الذى تثمن فيه رغبة الآخر، ومتعة الوجود مع الآخر. إن المثل المذكور يبين أن بعدًا من قبيل هذا يعود بشكل منتظم ليحتل الصدارة. وبصيغة أخرى، أحيانًا يهيمن اقتصاد الذات ليتوازى مع اقتصاد العالم، وهو حال الحداثة. وعلى العكس من ذلك أحيانًا أخرى: فالعلاج والاهتمام الذى نقوم به لا يكون سوى لحظة من "إسراف" معمم، بالمعنى الذى يمنحه جورج باطاى لهذا المصطلح، ويبدو أن تقديس الجسد - كما نعرفه اليوم - هو تعبير عن تبذير من قبيل هذا.

عديدة هى الأمثلة التى تسير فى هذا الاتجاه، وتمنحنا الحياة اليومية الكم الهائل من الأمثلة التوضيحية فى هذا المضمار. ويمتد ذلك من الأشكال البسيطة لعلاقات التواصل الاجتماعى التى تتبلور فى قاعات الرياضة، إلى الروابط الوثيقة التى تتشكل داخل تجمعات الرياضة الخطرة، مرورًا بعلاقات الصداقة والعلاقات الناجمة عن الانتماء للنوادى، والأسفار الجماعية، من دون أن ننسى الإحساس بالانتماء الذى هو علة وأثر الموضة اللباسية، وغيرها من المُحاكيات الجسدية واللغوية التى تمثل فعلاً سمة المجتمعات المعاصرة. ويبدو أننا إذا ما ربطنا بين هذه الوضعيات فإنها تنتهى إلى خلق جوّ خصوصى، ومناخ شامل من الصعب الانزياح عنه. بهذا المعنى يمكننا الحديث عن أسلوب عصر معين،

ای بمعنى الاسلوب الجمالى. إنه أسلوب جمالى يركز من جهة على المحسوس والمتعية الناجمة عنه، ومن جهة ثانية على مختلف أشكال المجتمعية socialité.

وإذا ما نحن منحنا لكلمة الثقافة معناها الأقوى، أى باعتبارها التربة الخصبة التى تنبت فيها الحياة الاجتماعية، بإمكاننا الحديث عن ثقافة جمالية، أى عن لحظة تسرى فيها عدوى القيم الجمالية فى مجموع الحياة الاجتماعية. إنها لحظة لا يفلت أى شىء من تأثيرها، بل لحظة لا تعود فيها للاختلافات الاجتماعية قيمة كبرى. هكذا يتحدث هـ. بروش، بصدد السلوك المتعى الذى وسم مدينة فيينا فى نهاية القرن ١٩، عن "ديمقراطية حياة"[٣]. والعبارة قوية، لكنها بالتأكيد وجيهة فى وصف الفعالية العرْضية للأسلوب. إنه يتجاوز مختلف الطبقات والشرائح الاجتماعية أو الفئات المهنية: فالأسلوب يغدو أخلاقيات éthique شمولية تصوغ على هواها طريقة العيش ومختلف أشكال التمثلات، وهو ما وقف عليه جيداً نيتشه، مثله فى ذلك مثل شبنجلر أو زيمل، حين سعوا إلى تحديد أسلوب هذه الفترة التاريخية أو تلك: ذلك أن أسلوباً من هذا القبيل لا يترك شيئاً ينفلت من قبضته.

وبعيداً عن أمثلة كتلك التى يمكن أن نستقيها من بلاد الإغريق أو من فيينا نهاية القرن ١٩، بإمكاننا تعميم حديثنا لنبين أن الجمال ومتعة الجسد وغيرها من القيم اللامادية تضمن "حضوراً للروح القدس" paraclétique، حتى نستعمل تعبيراً لجلبير دوران: أى أن تلك القيم، مثلها مثل الروح القدس تضىء وتشمل وتحوّل أولئك الذين تنزل عليهم. ذلكم هو ما يمكّن من التشديد على الطابع "غير النشيط" المرتبط بمثل تلك القيم: فنحن نصنعها أكثر مما هى تصنعنا. بالشكل نفسه، وهنا تكون مجازات الروح القدس وعيد العنصرة ذات عبر. فإن هذه القيم تنتشر بشكل واسع كى تمس عدواها فى ما وراء الحدود كل مجتمعات العصر المعطى. وبصدد الباروك، تمت بلورة نظرية "الأيونات" التى تتسلل، وكأنها الأشباح، إلى كل شىء كى تحدد الإبداعات الإنسانية فى مختلف مظاهرها. ولا شىء يفلت من ذلك، ولا حتى البحث العلمى الذى سوف يطرح هذا المشكل أو ذاك فى هذه اللحظة أو تلك. ويقوم بهذا الاكتشاف أو ذاك، وهو ما لم يكن بالإمكان القيام به سابقاً، وما ليس ممكناً بالضرورة لاحقاً، بل إن علماء الأحياء من أمثال ويدينغتون أو شيلدريك سوف يتحدثون عن "السبيل الضرورى" لتفسير هذه السيرورة[٤]. وكل هذا، الذى أشير إليه هنا بطريقة إيحائية، يلخص جيداً قوة "نمط معين من الحساسية" يترسخ بعمق فى مجموع الحياة الاجتماعية، تبعاً لدورات يشدد عليها جيداً تاريخ الأفكار.

فالاسلوب هو إذن تعبير عن عصر معين. وباعتباره كذلك، فهو يمكّن من ضمان رابطة تجمع بين كل المنتمين لمجتمع ما. وقد أشرت مراتٍ عديدة إلى أن المشكل الجوهرى الذى يُطرح لعالم الاجتماع يتمثل فى فهم الكيفية التى بها يتم تدبير العلاقات مع الغيرية، وكيف يتصرف كل واحد إزاء الغير فى جميع الميادين. ويبدو أن الأسلوب الجامع هو الذى يمكن من الإمساك بتخوم علاقة كهذه، ومن ثم ضرورة التعرف على خصائصه الأساس، اعتبارًا من أن أسلوبًا كلاسيكيًا ما، سواء كان باروكيًّا أو حديثًا (حتى نقدم بعض الأمثلة) سيحدد طرائق وجود وتفكير خصوصيين. والدليل على ذلك أن خاصية تفكير نظرى ما تكمن فى أنه يؤسلب عصرًا ما. فى هذا المنحى استطاع المفكر الألمانى زيمل Simmel أن يثير الانتباه إلى أن ما سيبقى من عمل ماركس هو أنه عرف كيف يستخرج "الأسلوب الاقتصادى" للحداثة. صحيح أن فى القرن ١٩، الذى يمكن اعتباره عصر أوج العصور الحديثة، كان كل شيء يدور حول الشيء الاقتصادى فى معناه الضيق، لكن وبشكل تدريجى، ومع مسخ الثقافة البورجوازية إلى حضارة نسيت أسطورتها التأسيسية، غدا الاقتصاد مجردًا، ولم يعد يدرك كأسلوب جامع. ومن ثم قد يأتى ما نسميه بكلمة مفتاح لكل شيء الأزمة، والتى ليست شيئًا آخر غير فقدان الوعى بأن مجتمعا ما ينتهى طوعًا إلى فقدان الثقة بنفسه.

يؤدى فقدان الوعى والثقة هذا إلى تصلب بالغ: فكل شيء إنسانى يأبى قبول غائيته. والمؤسسات وعلاقات الصداقة أو علاقات الحب ترفض لأطول وقت ممكن هذا الواقع المتمثل فى الموت، وهى فى غالب الأحيان تسعى إلى الدوام حتى حين ينطفئ ما كانت ترتكز عليه. وثمة فى الآن نفسه حضارات بكاملها تجهد فى معاندة فناء أساطيرها المؤسسة. وعلينا ألا ننسى أننا لوقت طويل بعد الممات نظل ندرك نور نجمة آفلة. وفى ما يخص الحداثة، فإن التصلب المذكور سيعبر عن نفسه من خلال الحقد والضغينة، بل بالأحرى من خلال الإنكار. وفى هذا الإطار، يتمثل ذلك فى رفض كل أهمية للأسلوب، أو بالأدق، منحه مكانة ثانوية كى يتم تحويله إلى "تكملة للروح" ذى استعمال خصوصى، وفى أسوأ الحالات، إلى شيء نافل يصلح فقط لتزجية وقت البورجوازى أو تبرير وجود بوهيمية فنية. هكذا يمكننا تفسير الحذر أو بالأحرى العداوة التى تكنها "المؤسسة" للأسلوب الذى يقوم بإعلام عميق للمجتمعية القاعدية: فنحن نتجاهل الشكل بذريعة الاهتمام بعمق الأشياء، وذلك بنسياننا أن الشكل هو ما يعبر أفضل عن "مضمون" وعمق الوجود الجماعى: فكل تفكير

جورج زيمل حول السؤال يقوم على هذا الحدس: ذلك ما عبر عنه أيضًا أدورنو حين لاحظ ـ وهو ينتقد جورج لوكاش ـ أن "تجاهل الأسلوب يكون غالبًا عَرَضًا للتصلب الدوجمانى للمضمون"[٤٤]: والحال أن الدوغمائية هى المؤشر الأوضح على شيخوخة مؤسسة ما أو علاقة إنسانية معينة وتكلسها بل وموتها: فحين يتعلق امرؤ ما بطريقة متشنجة بالمُأسس، فإنه لا يستطيع، بل لا يرغب فى التمتع بالحياة فى حالتها الوليدة.

تعبر هذه الحالة الوليدة عن نفسها بطريقة غامضة ومشوشة. إنها تكون دائما فوضوية، وهو الأمر الذى يفضى من جهة الأرثوذوكسية مهما كانت طبيعتها، حدة فى الموقف المعيارى، ويجعلها غير قادرة على الإمساك بدينامية شكل حياة جديد. وقد حلل مؤرخو الفن جيدًا هذه السيرورة: فأبانوا أننا غالبًا ما نحكم على أسلوب ناشئ بأقانيم الأساليب السائدة. من ثم، فليس من المدهش أن يتم إدراك تلك لحالة الوليدة من قِبل الملاحظين الاجتماعيين باعتبارها شيئًا خطيرًا وضارًا وغير متحضر. صحيح أنها فى جوانب كثيرة منها كذلك، لكن ما الغاية من تعنيف ما هو فى كل الأحوال موجود: ففى أحسن الأحوال سيتم اعتبار ذلك الأسلوب وازدهار الصور التى تعبر عنه أو الحضور الأكيد للشكل شيئًا قاصرًا وهامشيًّا ومنحطًا، وبذلك يتم مجانبة هذه "الحياة المستقلة للأشكال"، التى تنبثق بانتظام فى مسارات التواريخ الإنسانية.

باختصار، فالمغالاة فى التركيز على العقل الجاد ومبدأ الواقع، وعلى الدوجمائية النظرية والأيديولوجية، وعلى حظوة الاقتصادى أو السياسى هو معركة متخلفة على عصرها: فالنزعة الأخلاقية ذات الأشكال المتعددة التى يفضى إليها ذلك، والتى تمس أيضًا ودائمًا المثقفين، لم تعد لها من هيمنة على حياة اجتماعية تنفلت، بطرق متعددة، من أوامر "وجوب الوجود".

وفى الواقع، وهذا هو ما يمكن أن يعلق فى ذهننا من الأسلوب الجمالى، فإن روح العصر تتمثل فى التنسيب والمنزع النفعى. وكلما جهدنا فى تثمين أهمية العمل، وسعينا إلى تأطير الفكر الحر، ووجّهنا التربية والثانويات والجامعة نحو مهنية مفرطة، وركزنا على المشروع البعيد المدى، وشجعنا تصورًا "استعماليًّا" للوجود، كلما كان جواب ذلك هو توكيد مجتمعية تنهض بالمقابل على المتخيل والطلاقة الوجودية والبحث عن اللهوانية ومتعة الحياة المشتركة، والمظهر ولعبة الأشكال. وستكون طويلةً لائحة هذه السلوكات التى نجد أنفسنا فى مواجهتها فى الحياة اليومية، والتى تجهد فى تثمين ما سماه جان دوفينيو "ثمن الأشيا،

التى لا ثمن لها". والواقع أن تنسيب النفعية هى سمة الأسلوب الناشى. **فهو علامة على** حضور اجتماعى يجرب طرائق جديدة للوجود، ويبحث عن أساطير مؤسسة جديدة. وهكذا، بما أن الذين يدبرون الاجتماعى يبدون عاجزين عن القيام بذلك، فمن المهم أن يكون الذين يجهدون فى تفكيره فى مستوى التحدى الذى تطرحه الحياة بلا مزايا.

لكن من اللازم أن نوضح بأن اللهوانية، التى يتميز بها الأسلوب الجمالى، ليست أبداً مسألة فردانية: فالبحث عن سعادة أنانية هَمٌّ من الهموم الحديثة، وبالضبط من هموم الحضارية البورجوازية الآفلة: فما يرتسم فى الثقافة الناشئة هو انبثاق سعادة مشتركة وقبلية. وقد أشرت فى مكان آخر إلى التشابه الذى يوجد بين ما بعد الحداثة والباروكية. ويمكننا هنا أن نشير بعجالة إلى أهمية الدرس الذى يمكن أن نستمده من المقارنة: فالباروكية المعمارية والتصويرية والموسيقية كان فى أصلها اليسوعيون قصد تجميل الروح الجمعانية ضداً على الفردانية السائدة للإصلاح البورتستانتى. وقد لاحظنا بالخصوص أن وظائف الزواقة والزخرفة فى الكنائس الباروكية كانت تهدف إلى منح صورة أولية لنعيم الآخرة: لكن لا ننسى أن هذا النعيم ذو طابع جمعانى: فالفخامة المثيرة لهذه الكنائس، والمصاحبة الموسيقية، والأجواء التى تفصح عنها كانت تستهدف إثارة المتعة الدينية، وذلك بالمعنى الضيق للكلمة الذى تدل عليه الكلمة اللاتينية religare، أى الربط والاتصال. فالسعادة الوحيدة التى لها قيمة، أى سعادة الأبرار، السعادة التى لا حدّ لها، هى السعادة التى يتم التمتع بها جماعة. ومن هذا المنظور، فالباروكية فعلاً تعبير مرئى له قوة غير مرئية، قوة المثال الجمعانى. يقوم أوجينيو دورس Eugenio D'ors فى تعليقه على بنيديتو كروتشى فى كتابه الشهير بتمييز يمكنه أن يكون لنا هنا عوناً: فهو يبين بأن ثمة "أساليب تاريخية" و"أساليب ثقافة"[6]. ترتبط الأولى بمظهر خاص: ذلك هو حال الفن القوطى الذى يعتبر أسلوب محدد فى الزمن، أى أسلوباً منتهياً. أما الثانية فهى بالمقابل قابلة للولادة من جديد وترجمة الإلهام نفسه بأشكال جديدة. وهكذا فالفن الباروكى يعتبر "أسلوب ثقافة"، من جهة لأنه يتجاوز الفن بالمعنى الضيق الذى نجده فى الأدب والعادات والوجود اليومى. ومن جهة ثانية لأنه كما طائر الفنيق يمكنه أن ينبعث من رماده، وفى أشكال قريبة أو مشابهة، ليعيش حيوية جديدة.

ومن غير أن ندفع أكثر بالمقارنة، وبإحالتنا إلى المؤلفين المتخصصين فى هذه المسألة، أذكّر بأن مجاز الباروكية يحدد جيداً الخصائص الجوهرية ***للأسلوب الجمالى***، وبالأدق فى

تعبيرد ما بعد الحداثى[1] وذلك يمكن، من جهة، من التشديد على تعددية عناصر المجموع الاجتماعى. ومن الوقوف على الكيفية التى تتوصل بها تلك العناصر إلى التفاعل، وتنتهى إلى شكل من التوازن بالرغم من أن هذا التوازن متحرك ودينامى وصدفوى وغير قار، من جهة ثانية. أما فى ما يخصنا، فإن مقارنة من قبيل هذه تمكّن بالأخص من إدماج اللهوانية ومتعة الوجود الجماعى باعتبارهما عنصرين مهيكلين: فهما قد يتخذان أشكالاً مختلفة: فالرياضة والموسيقى والدين والسياحة والترفيه والاستهلاك تحيل إلى ثقافة يبدو أنها تفرض نفسها بقوة فى نهاية هذا القرن، شئنا ذلك أم أبيناه. إن الإنكار لم يعد كافيًا والتعنيف الأخلاقى لم يعد ذا جدوى؛ فبما أن الحركة أصبحت عميقة وبالأخص منغرسة فى الحياة اليومية، فمن الأفضل تقدير جوانبها الإيجابية.

الهوامش

(١) Bakounine, Œuvres complètes, Paris, éd. S. Lebovici, t. 7, cité par M. Grawitz, Michel Bakounine, Paris, Plon, 1990, p. 393

وعن الرومنسية، انظر:

Les sources mythiques de la philosophie romantique allemande, Paris, Vrin, 1968, p. 61.

(٢) M. Foucault, Le Souci de soi, Paris, Gallimard, 1984.

عن الجاذبية الاجتماعية، انظر:

P. Tacussel, L'attraction sociale, Paris, Meridiens-Klincksieck, 1984.

عن الانصهار أحيل إلى كتبي:

L'Ombre de Dionysos, Paris, le livre de poche,1991

Le Temps des tribus, Livre de poche, 1991

H. Broch, Création littéraire et connaissance, Paris, Gallimard, 1966, p. 104.

عن الأسلوب التاريخي، انظر:

F.Stern, Politique et désespoir, Paris, Armand Colin,1990, p.250

(٣) Cf. G. Durand, « la Beauté comme présence paraclétique », in Eranos Jahrbusch, 1984, Insel Verlag, Francfort, p. 129. Cf. également P. Sorokin, Social and cultural dynamics, Porter Sargent, boston, 1957.

(٤) Cf. G. Durand, « la Beauté comme présence paraclétique », in Eranos Jahrbusch, 1984, Insel Verlag, Francfort, p. 129. Cf. également P. Sorokin, Social and cultural dynamics, Porter Sargent, boston, 1957.

(٥) T. Adorno, Notes sur la littérature, Paris, Flammarion, 1984, p. 175.

عن استقلال الأشكال، انظر:

W.Johnston, L'Esprit viennois, Paris, PUF, 1985, p. 169

(٦) E. d'Ors, Du baroque, op. cit., p. 91.

(٧) عن الباروكية كأسلوب حياة انظر:

E. d'Ors, Du baroque, op.cit., p.29. Cf. aussi H. Wolfflin, Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, éd. G. Montfort, 1986, p.22, et M. Shapiro, Style, artiste et société, Paris, Gallimard, 1982, p.51. Cf. également :D. Fernandez, Le Radeau de la Gorgogne, Paris, Grasset, 1988, p.361.

الفصل الخامس

الأسلوب واليومى

لقد غدت "السعادة"، "هذه الفكرة الجديدة" شيئًا مشكوكًا فيه بشكل صارخ، وذلك عن حق بما أن الحداثة البورجوازية قد حصرتها فى فضاء محدود هو الفضاء الخصوصى، أى فى الدائرة الفردية التى ينبعث منها ما يشبه رائحة الزَّنَخ، لكن بالإمكان وجود تصور آخر للسعادة، ذلك الذى يعتبرها قوة اجتماعية، وهو ما يعنى أن السعادة الفردية لا كرامة لها إلا إذا حصلت فى إطار السعادة الجماعية. إن منظورًا كهذا يركّز على الطابع العضوى للأشياء، أى على كون الحميمى والمعيش لهما من الأهمية ما لكل ما يُعتبر نبيلاً أو جادًّا فى تشكيل الحياة الاجتماعية (الاقتصادى والسياسى مثلاً). وفى الواقع، كما يقول ستاندال فى عبارته الشهيرة، "يمكن ل"اقتناص السعادة" أن يعاش فى اليومى، ومن ثم أن يكون له فى الجوهر بُعدٌ جماعى، مثله فى ذلك مثل كل ما يحمل تلك السمة.

لن نقنع أبدًا من الإلحاح على نبْل الحياة اليومية. ويمكننا القول بأن معرفة الاجتماعى تتبلور انطلاقًا من "العادى". وعلينا الإلحاح على ذلك: لأن الأمر يتعلق بمجال ظل محطَّ جهل من قبل المثقفين وبشكل غريب إلى حد اليوم كما لو كان نقطة عمياء، من جهة، كما أن هذا اليومى يبدو إحدى الخواص الأساسية للأسلوب الجمالى الذى يهمنا هنا، من جهة ثانية. ويمكننا ملاحظة ذلك بطرق عديدة: فبعد أن ظلت تعبيرات من قبيل "الحياة اليومية" أو "اليومى" لا تحظى بالاعتبار لمدة طويلة ها هى قد أصبحت ضربًا من الآلة السحرية التى تستعمل فى كل مناسبة، حين لا يعرف المرء ما يقول. عديدون هم المستعملون بهذا القدر أو ذاك من الوعى والاهتمام لما يبدو لهم "مفهومًا" مسايرًا للموضة، من رجال سياسة وأصحاب قرار وصحفيين، بل وحتى علماء اجتماع يحاولون أن يجددوا مفاهيمهم.

لنتركهم فى أوهامهم، مزاجيين وأناس بلا معتقد، فغدًا سوف يتجهون نحو مفاهيم أكثر مردودية. بالمقابل، يمكننا أن نلاحظ بأن هذه الموضة هى مؤشر مهم لما يعتبر اهتمامًا جماهيريًّا: فاليومى ليس مفهومًا يمكننا إلى هذا الحد أو ذاك أن نلعب به فى المرج المربع

للمنتديات المثقفية. إنه أسلوب، بالمعنى الذى أعطيته لهذا المصطلح، اى شيئًا شاملاً ومحيطًا هو، فى لحظة معينة، علة وأثر العلاقات الاجتماعية فى مجموعها. وحتى نعبر عن ذلك بصيغة أخرى، فإن ريح الوقت والحياة من غير مزايا يتم التّعرف عليها فى المحسوس، ذلك لان هذا المحسوس يعاش بوصفه كلية. يتجاوز هـ. بروش ذلك للحديث عن "حياة يومية كونية للعصر"، وهى حياة يومية ذات وجوه لامتناهية يعبر من خلالها روح العصر عن نفسه[1].

وباستعادتنا للتمييز المعروف بين الثقافة باعتبارها لحظة مؤسسة، والحضارة باعتبارها مسخًا لهذه الثقافة نفسها، يمكننا التذكير بأن الثقافة تدرك وتعاش باعتبارها كلية محسوسة: فكل أوجه الوجود تندرج فيها على قدم المساواة. ليس ثمة تراتبية بينها، وبالأخص وكما كان الأمر مع الحداثة، ليس ثمة من فصل أو قطيعة بينها، ويتم التركيز هنا على اليومى بوصفه شمولية محسوسة، وهو ما سماه والتر بنيامين "المحسوس الأكثر جذرية": مما يمكننا من القول بأننا نشهد حالة ثقافة وليدة. إنها طريقة أخرى للحديث عن أسلوب عصر معين.

وفى معمعة ما تقدم، يمكننا التذكير بأن الأسلوب يمكن اعتباره فى معنى ضيق "تجسيدًا"، أو أيضًا إسقاطًا محسوسًا لكل السلوكات العاطفية، وللطرق فى التفكير والفعل، أى باختصار لكل العلاقات مع الآخر الذى تتحدد من خلالها ثقافة معينة. سنتحدث بهذا الصدد عن الرؤية للعالم، لكن باستحضارنا دائمًا لكون هذه الأخيرة غالبًا ما تكون غير واعية، وغير مُدركة باعتبارها رؤية، بالمقابل فهى معيشة بشكل واسع فى الحياة اليومية. إن مصطلح العوائد الاجتماعية habitus (أ. شبنجلر ومارسيل ماوس) يعبر تعبيرًا قويًّا عن طرائق العيش والوجود والتفكير هذه، التى تتجسد داخل كل فرد وتشكل من ثم الجسد الاجتماعى. وحتى أدقق فى ذلك، أرغب فى التشديد على وجود علاقة انعكاسية réversibilité بين الخاص، أى ما يفكر فيه ويفعله كل واحد منا، والكونى أو على الأقل الطرائق الأكثر انتشارًا فى التفكير والفعل. لن أدعى بأن الفرادة غير موجودة، بيد أنها من الندرة بمكان، وبالأخص فهى غير ذات معنى بالنسبة لعالم الاجتماع. وكتوضيح لهذا القول، يكفى الرجوع لمفارقة الموضة التى وُجدت مبدئيًّا للتميُّز عن الآخرين، والتى لا يمكنها منطقيا إلا أن تنتشر وتفضى فى آخر المطاف وبسرعة إلى اللاتميز.

وحتى أصور أقوالى تصويرًا ساخرًا، يمكننى القول بأن الحياة اليومية كاشف جيد لأسلوب العصر: لأنها تلخص جيدًا المواطن التى يحدِّد فيها معنى الجماعى الوجود. وأنا آخذ التحديد هنا فى المعنى المنطقى والاشتقاقى للكلمة اللاتينية determinatio: ففى المعنى المنطقى أقصد: ما يحدُّ. وفى المعنى الاشتقاقى: ما يضع الحدود ويسيج (حقلاً)، لكن أيضًا ما يمنح الحياة وما يمكّن من وجود الزراعة مقابل لاتحدد الصحراء؛ فكل حياة فردية تغدو محدودة من خلال الإكراهات والعادات والتقاليد والعوائد الاجتماعية، لكن هذا التحديد هو ما يمكّن من الوجود. وبهذا المعنى فالحياة الاجتماعية هى تلك "المركزية الباطنية"، وتلك النقطة المركزية التى لا يمكننا أن نعير لها اهتمامًا، والتى يمكننا نسيانها أو إنكارها، ولكنها مع ذلك تشكل التربة الخصبة التى انطلاقًا منها تتنامى كل حياة فردية. ثمة عبارة لجورج زيمل تلخص الفكرة: "إن كل هذه الأحداث التافهة والخارجية ترتبط بخيوط موجهة بالاختيارات النهائية التى تتعلق بالمعنى وبأسلوب الحياة"(٢). فبهذا يتم تكثيف النظام الشبكى الذى هو الحياة اليومية. إنها شبكة دقيقة ومركبة: حيث كل عنصر وموضوع وذاتٍ وعلاقات عابرةٍ وكل الأحداث المهمة وكل فكر وفعل وعلاقات... إلخ، لا تأخذ قيمتها إلا بارتباطها بالكل ولا تأخذ معناها إلا فى الشمولية وبها؛ ذلك هو ما يتم إدراكه بهذا القدر أو ذاك من الوعى فى التثمين المعاصر لليومى: فنحن نحس بأنفسنا متوافقين مع الآخرين، ونشارك مع الآخرين فى مجموعة أكثر شساعة. فالتجمهرات المختلفة بكاملها، والعواطف الجماعية، والغليان الاحتفالى بمختلف أشكاله، والترفيهات القبَلية وغيرها من التقليعات اللباسية واللغوية والإشارية لا تعمل سوى التشديد يوميًا على رسوخ أسلوب حياة لا يمكن لأحد أن ينفلت منه. إن العدوى أمر حتمى و"الفحولة" أحد الشعارات الأساسية للحظة. ومن خلال ذلك تستعلن فوضى العادات وطرائق الوجود والتفكير التى تجعل من كل واحد عنصرًا من تجمع عام. قد يصدمنا ذلك أو قد نثمّنه باعتباره عودة للمثال الجمعانى. وفى كل الأحوال، ومن وجهة النظر الوصفية التى أتبناها، من الأفضل أخذ تلك السيرورة بعين الاعتبار، والاعتراف بأنها تجد أصلها وغايتها فى تلك البؤرة التى هى اليومى الذى يكون مدعوًّا من ثم لأن يستعيد قيمته الأصلية.

إن المكانة التى يحتلها اليومى فى أسلوب العصر تتحدد أساسًا فى مظهرين: فهو من جهة لا يُختزل فى العقل الاستعمالى للنفعية، وهو من جهة أخرى يضع حدًّا للانعزال والانفصال اللذين فرضا نفسيهما خلال مرحلة الحداثة. وطبعًا، فإن هذين المظهرين

يرتبطان بعضهما ببعض، فبينهما تعاكس ثابت، ونحن نجد ذلك بشكل استشرافى فى "فلسفة الحياة" التى بلورتها الرومنسية الألمانية، كما فى فيينا نهاية القرن التاسع عشر التى كانت، كما شدد على ذلك الكثيرون، مختبرًا لما بعد الحداثة.

فعلى سبيل المثال، يمكننا الإحالة إلى رواية روبير موزيل "رجل بلا مزايا"، التى تثور شخصيتها الرئيسية "أولريخ" ضد العقلانية الاستعمالية التى تقوم على التحليل الموضوعى والاحادى للواقع. ولكى يعين موزيل هذه العقلانية التى تركز على القوانين العامة والمفاهيم، يستعمل لفظة مبتكرة هى "الحيوان العقْلوى ratioïde"، وهو يوضح أيضًا أن القوانين العامة، والحقائق الأبدية النابعة من هذه العقلانية تنتهى إلى واقع متشذر ومنفصل... أى واقع مجرد.

لهذا فهو يعارضها بعد ذلك بعقلانية مغايرة أكثر انفتاحا وسعة تتضمن الخاص والجانب المحسوس من الوجود والصدفوى، وهو الأمر الذى يفضى من جهة إلى الأخلاق النافرة للقانون المسنون مسبقًا، ومن جهة ثانية إلى البحث الأخلاقى عن حياة عادلة تقوم على التجربة، يشكل الإحساس جزءًا لا يستهان به منها[٣]. إن نقد "الحيوان العقلوى" لدى موزيل ينتهى إذن إلى منح الأفضلية للمعيش الفردى، غير أنه معيش يندرج فى مجموع ولا اهمية له إلا بمشاركته فى الكل. ولهذا، فالصورة والتناظر، وكل الأشياء التى رمت بها العقلانية خارجها لها مكانة خاصة: لأنها بالضبط تكسر أحادية التأويل، وتؤكد من جهة تعددية معنى التجربة المعيشة، وأنها من جهة أخرى علة ونتيجة لمجتمعية لا يمكن الفصل بين عناصرها: حيث الوجود الجماعى يتم عيشه بشكل مشترك، كما تدل تسميته على ذلك.

وليس صدفة أن "فلسفة الحياة" الرومنسية، أو ما عيش أو وُصف فى مختبر فيينا نهاية القرن ١٩ يعرف فى أيامنا هذه راهنية بديهية. فالمعيش، باعتباره شمولية، أصبح أكثر فاكثر أمرًا أكيدًا. وضدًّا على اقتصاد الوجود، أصبح أسلوب الحياة يسعى إلى السيادة. انه كما أشرت إلى ذلك أسلوب حياة لهْوانى وجمالى وصوفى، يركز على لعبة المظاهر والجوانب اللامادية للوجود، وذلك بطريقة مفارقة، من خلال استعمال الصور حتى الإنهاك المفرط للأشياء. وفى كل حالة من هذه الحالات، ما يمتلك الحظوة ليس هو المنزع النشاطى والانتاج والعمل بنتائجها الاجتماعية المعروفة، وإنما الرغبة فى الحياة فى معناها الدقيق. ان "تحول السياسى" يسم جيدًا هذا التطور، لا بمعنى "الفعل" فى الاجتماعى، وفعل

المجتمع، وإنما يسعى إلى استخلاص السعادة منه والتمتع الأفضل بها. فغياب الالتزام السياسى والتفاهة المرتبطة بهذا الالتزام ليس فقط ظاهرة عارضة. إنه علامة دالة على رفض تليد، وحذر من تأجيل المتعة ("غدًا ستكون الحلاقة مجانية") وأشكال أخرى من المشاريع التى تؤجل لغد إمكان عيش أفضل: ففى انحطاط السياسى يعشش هوْس الحاضر وهَمُّ الهنا والآن، أى ما سميته أخلاقيات اللحظة.

باختصار، ثمة فى أسلوب الحياة هذا قَبول للحياة كما هى. إنه قبول غير أعمى إزاء كل الأخطار وعناصر الخلل التى تحبل بها اللحظة. من الأكيد أن البطالة والعنف والإكراهات الاقتصادية، ومخاطر النزعة الأخلاقية وغيرها من أشكال الاستلاب يتم إدراكها باعتبارها إكراهات تلجم وتشوه أو تعيق الحياة الاجتماعية والفردية المتفتحة. بيد أن كل هذا لا يمنع الناس من أن يسعوا إلى الحياة أو على الأقل إلى ما يمكّنهم من التمتع منها، بل يمكننا القول إنه إزاء هذه الإكراهات هناك جنون التمتع بقطاف اليوم carpe diem (هوراسيوس)، أى بفيض من الطاقة الاجتماعية لا تشد وجهة المستقبل، لكنها تندمج فى الحاضر: فقبول الحياة أصبح من القوة بحيث لم يعد مهددًا. إن موقفًا نسبيًّا كهذا يدعو إلى التمتع الأفضل بما يمكن التمتع به، علامةٌ على تصور مأساوى للحياة، وهى مأساوية إذا ما قورنت بنقيضها، أى التصور الدرامى للبورجوازية الذى - وهو يسعى إلى التجاوز الجدلى للتناقضات - يتكيف معها، ويجعل من الضعف فضيلة، تجعل من المأساوى قوة. بعبارة أخرى ،فإن تلك القوة لا تسعى، على الطريقة الرواقية، إلى الفعل فى ما لا يوجد تحت سيطرتها، وإنما تشمل بإبداعها ما "يوجد بالقرب منها"، أى اليومى والمنزلى والقريب، وكل الأشياء التى يمكن انطلاقًا منها جعل الوجود أثرًا فنيًّا حقيقيًّا.

ليس ثمة بذرة من التفاؤل فى هذا الموقف، بمقدار ما تغيب فيه الكارثية، وهنا من الأجدى رفض علم الاجتماع الأرثودوكسى الأعمى إلى حد ما، الذى يتبناه أولئك الذين يعتقدون أن بإمكانهم الاستمرار فى تدبير الاجتماعى بطريقة عقلانية، باعتباره غير وجيه. وكذا رفض الميتاسوسيولوجيا، التى هى ربما أكثر حصافة، لكنها ليست بأقل عماء بكل القيم الاجتماعية البالية، والتى تجد نفسها عاجزة عن تقدير حيوية وقوة الإبداع المأساوى المذكور، باعتبارها أيضًا غير وجيهة. ويلاحظ الفيلسوف جيانى فاتيمو Gianni Vattimo أننا إذا ما أخذنا مثالاً متطرفًا، يمكننا القول بأن الخطر الفعلى لكارثة نووية يمكن أن يعاش "كعنصر مميز لهذا الأسلوب الجديد فى الحياة والتجربة"[٤]، وهو ما يوضح جيدًا حديثى،

ويمكن اعتبار هذا الخطر تكثيفًا لكل الإكراهات الاجتماعية التى تحدثت عنها. إنها رمزٌ لما لا نتحكم فيه، وتعبير عن المأساوى بامتياز. وبالرغم من ذلك، بل ولذلك كله، تولد تجربة مشتركة جديدة. وبما أن تلك التجربة "تعرف" بطريقة ليست حتمًا واعية أن الأسوأ دائمًا يقينى: فهى لا تحدد نفسها بالعلاقة مع تاريخ عليها الإمساك بزمامه، وإنما بالعلاقة مع حاضر يفضُل تهيئته والتمتع به بهذا القدر أو ذاك.

إن قول نعم للحياة هو التحدى الذى تطلقه المجتمعية ما بعد الحداثية، وذلك أيضًا هو الرهان الإبستمولوجى الذى نجد أنفسنا فى مواجهته. وثمة فى هذا التركيز على اليومى ضرب من الحفاظ على الذات كما على النوع البشرى. يتعلق الأمر طبعًا "بمعرفة" مندمجة شبه واعية "تعرف" أننا فى موطن المنزلى يمكننا أفضل مقاومة مختلف الإكراهات النابعة من المؤسسات والسلطات القائمة.

وكما نلاحظ ذلك، ثمة فى أسلوب الحياة هذا موقف بديل للسياسى: فما يملك الحظوة ليس هو أسطورة التحرر التى بُلورت خلال عصر الحداثة، وهى أسطورة كانت فى أصل المثُل الديمقراطية، وإنما طريقة أخرى للوجود الجماعى: حيث يكون الإجماع أكثر وجدانية وعاطفية منه عقلانية. وليست ثقافة الإحساس التى تصدر عنها بأقل فعالية: فالمجتمعية المذكورة تعرف كيف تفرض نفسها سواء خفية أو باللامبالاة أو بالامتناع. فحتى صمتها بليغ ولا يمكن اليوم إلا أن يخلق المتاعب لمختلف المسئولين السياسيين والنقابيين والإداريين الذين لم يعودوا يعرفون ما يفعلون مع انفلات الجماهير من بين أيديهم ومع تقلباتها وتغيراتها، وهذا يدفعنا إلى التشكيك فى مصداقية استطلاعات الرأى الصحفية أو الأبحاث الإحصائية "للعلوم" الاجتماعية المزعومة.

والحقيقة أن أسلوب اليومى يخترقه الصدفوى باعتباره خاصية الجماليات والعاطفة المشتركة: فهذه الأخيرة يمكنها أن ترتبط بهذا الشىء ثم بآخر، ويمكنها أن تهتز لهذه الفكرة ثم لفكرة مناقضة، كما يمكنها أن تتحمس لهذا البطل أو هذا الشيخ أو ذلك النجم السياسى أو الموسيقى أو الرياضى والتخلى عنه من غير محاكمة. إنها تتكلف بتذكيرنا بأن السلطة بالغة الهشاشة إزاء ديمومة النفوذ (كما يقول المثل المسيحى: أمجاد لعالم إلى زوال sic transit gloria mundi): فهذا النفوذ يستعيد من وقت لآخر أهميته، ويسعى لتهميش السلطة. وسأحْجم هنا عن بلورة هذه الجدلية "سلطة/نفوذ". يكفى أن أشير إلى أن

الأسلوب الجمالى. وقوة اليومى والمقاومة الواهنة التى يؤدى إليها، كل هذا بالتأكيد تعبير عن إعادة توظيف النفوذ الاجتماعى، تلك "القوة لاجتماعية الخفية" التى تحدث عنها باكونين، والتى تحوّل الحياة فى المجتمع أحيانًا بشكل لا يقاوم. وهكذا نرى أن مفهوم الأسلوب ليس فقط موضوعًا للدردشة حول عشاء بالمدينة، إنه فى قلب ما يرتسم فى ما بعد الحداثة الناشئة هذه.

فعلى سبيل المثال التاريخى، يمكننا التذكير بأن بعض المجتمعات ذات الأهمية الخاصة، ركزت على طريقة معينة للعيش. وأنا أفكر هنا بالأخص ببلاد الإغريق، التى جعلت من ثقافة الذات محور-تنظيم المدينة. وبما أنى لست مختصًا فى هذا الأمر، أكتفى فقط بإحالة مجازية بهدف إيضاح الزمن الحاضر: فهذا "الاهتمام بالذات" كما قال ميشيل فوكو، لم يكن أبدًا رديفًا للانكفاء على الذات، بل كان بالعكس ذا تأثير قوى على العلاقة مع الآخرين، فى مجال الحياة الزوجية، والعلاقات الاقتصادية، بل وحتى العلاقة مع الطبيعة. وهكذا، فإن موضوع المتعة أو البحث عن اللهوانية كان موقفًا اجتماعيًا أصيلاً، وطريقة خصوصية للسلوك إزاء المحيط الطبيعى والمحيط الاجتماعى، أى أنهما كانا يحددان "أسلوبية للوجود".

فى منظور كهذا، يكون يومى الذات هو الذى يحدد الحياة الاجتماعية فى مجموعها، بل إن الحلم أيضًا يأخذ نصيبًا لا يستهان به فى التجربة الأخلاقية: ففى التحليل الذى يقوم به فوكو لأرتيميدور Artémidore وكتابه عن الأحلام، يوضح العلاقة الوشيجة القائمة بين السلوك الجنسى للذات ووجودها العائلى والاجتاعى. هكذا فإن تقدير سلوك جنسى ما لا يتم فى ذاته بشكل مجرد، بل بالإحالة إلى المجالات الأخرى للحياة الاجتماعية، وهو يسمى هذه العلاقة وهذه الانعكاسية "أسلوب نشاط الذات"[٥]. والعبارة مرحة، من حيث إنها تشدد جيدًا على أن هذا اليومى بامتياز، المتمثل فى الحياة الجنسية، ليس فقط جزءًا دائمًا من الحياة الاجتماعية، لكنه أيضًا يمنحه أسلوبه الخاص.

ومن الأهمية بمكان التشديد على أن هذا الأسلوب لا يدين بأى شىء لقانون شامل وعام، أو إلى قانون مدقّق "يصرح بالحقوق" ويشتغل وفقًا لمنطق "وجوب الوجود"، أى انطلاقًا من مبدأ يولد الحرمان. إنه يستند بالمقابل إلى "مهارة" تكون بفضل المعرفة المندمجة التى تحدثت عنها، عارفة بأن ثمة توازنًا فرديًا واجتماعيًا من اللازم الحفاظ عليه، وتقوم بفعلها انطلاقًا من ذلك: ذلك هو ما يسميه فوكو "أسلبةً للسلوك وجماليةً مضفاة على

الوجود"[1]. وأضيف بالعلاقة مع هذا المعنى الحسى العضوى، أى بالعلاقة مع توازن يدمج بفنية الاشتغال واللاشتغال، كل شىء يكون مباحًا، ولا شىء ممنوع: إذ كل الأشياء بما فيها الفوضوية مدموجة بلا إفراط ولا تفريط، أى بفنية. ليس ثمة من خرق، بما هو مفهوم ذو اصل مسيحى، وإنما ثمة ضرب من البراءة قد تكون شاذة: حيث "كل شىء طيب"، من رفاقة عاشقة، وحب الغلمان، والحياة الثلاثية، والإثنية الجنسية و"الجنس الجماعى": فكل شى، يدخل فى أسلبة تجعل من اليومى فنًا يكون فيه كل واحد مسئولاً فى الإطار العام للتوازن الجماعى. وهنا نقف مجددًا على "الحياة العادلة" التى تحدثنا عنها آنفًا، والتى ترتبط بأخلاقيات آتية من الأسفل، مقابل أخلاق مفروضة من الأعلى.

ما يمكننا استخلاصه من هذا التحليل هو أن الأسلوب اليومى يمكنه فى بعض العصور أن يمنح شكلاً وصورة لمجموع المجتمع: فهو لا يفرض الكيفية التى بها يلزم نهج السلوك، ولا السبب الذى من أجله يلزم القيام بهذا الشىء أو ذاك، بل يكتفى بتشجيع بل وقبول استعمال الملذات، مهما كانت، من الأتفه إلى الأكثر شذوذًا، باعتبارها شرط إمكانية الوجود المشترك المتوازن. يتعلق الأمر هنا بطوباوية مصغَّرة، مع العلم أن تفتح كل فرد فى قلب اليومى لا يمكنه إلا أن يُثمِّن السعادة الجماعية. ومن غير أن يكون ذلك مطلبًا علنيًا، يبدو أن هذا التفتح ومن ثم هذه السعادة يعودان حاليًا لفرض نفسهما. وكل الممارسات الشبابية تسير فى هذا المسعى، و"أسلوب النشاط" الذى تثيره فى الشباب يتجه نحو هم أصالى، ونحو البحث عن الإبداع سواء فى مستوى العمل بالمعنى الضيق أو فى مستوى حياتهم بصفة عامة. وعلينا أن نستحضر ذلك فى أذهاننا، على الأقل لكى نمنح الطابع النسبى لآراء العصافير المشئومة التى تعتبر أن القيم كلها تندثر من الوقت الذى تندثر فيه بعض القيم.

وإذا كانت القيمة الجوهرية للأيديولوجيا الإنتاجية، أى العمل من أجل العمل، تنحو نحو نهايتها فيمكننا أن نرى نشوء نمط آخر من القيم ذى ملامح لا تزال غامضة يوحد بين الإبداع واللذة. بهذا الشكل يمكننا تأويل كل ما له علاقة بثقافة المقاولات، وأهمية التفاعلات العاطفية فى إطار الشغل، وتكوين فرق العمل تبعًا لمعايير غير عقلانية، وإنشاء تعاونيات وشركات على مقاس الإنسان: حيث يلعب العامل العلائقى دورًا لا يُستهان به. وفى هذه الحالات كلها يمكننا القول إن الأسلوب الجمالى لليومى يمس بعدواه مجالاً كان لحد ذلك الوقت خاضعا لمبدأ الواقع الاقتصادى الخالص، ولتنظيم عقلانى كانت الطايلورية تعبيره

الاوضح ان البحث عن الكيفى، باعتباره الهمّ الاساسى لليومى المعاصر فى مجال المعمار المدنى والترفيه وعلاقات الجوار، لا يمكنه إلا أن يمس مجال الإنتاج والخدمات، ويثمن عاليًا الروح والبعد الجمالى اللامادى، اللذين سيشكلان عمادًا للحياة الاجتماعية.

يوضح الفيلسوف الإيطالى موريتسيو فراريس Maurizio Ferraris، فى معرض تأويله الهرمينوسى لبروست، أن خاصية نص ما هى "أن يقوم أولاً بوصف حالة حاضرة وتبليغ شكل مؤسلب للحياة"[٧]. من هذا المنظور: فكل نص عملية تشكيل une mise en forme. يتعلق الأمر هنا بملاحظة بالغة الوجاهة تتعلق بالجو الخصوصى الذى تفرزه الأعمال الأدبية لبروست: حيث ما يسود ليس هو الحبكة التاريخية بقدر ما هو التغيرات "المناخية" التى تعيش فيها الشخصيات الرئيسية للرواية، والتى تجعلها ما هى عليه. ومن الاكيد أن رواية "البحث عن الزمن الضائع"، نظير ما شددتُ عليه بخصوص ***رجل بلا مزايا*** لروبير موزيل هى من مناخٍ متعددة عمل يعلن ولادة ما بعد الحداثة. وبهذا المعنى، ما قيل عن النص الأدبى يمكن تعميمه على "نص" الحياة الاجتماعية: أى نص الحياة المباشرة والتافهة: حيث ما يهم أكثر ليس هو المضمون والفعل والعمق، وإنما المهارة والمظهر والشكل التى تعرف أهميتها فى تفاعلات الحياة اليومية. وهذه "المهارة" ستكون بالطبع هى مهارة قواعد الأدب، ومختلف طقوس التواصل الاجتماعى، وسُنن السلوك فى المجتمع. ونحن سنجدها أيضًا فى ما يشكّل محيط علاقات الصفقات والأعمال، وفى طريقة طرح وعرض النظريات والأفكار الأكاديمية والتحاليل الصحافية، أو بكل بساطة فى العلاقات المكتبية والمؤسسية: حيث يكون المهم هو معرفة الكيفية المثلى "لتقديم" ملف أكثر من أهمية المضمون. ويمكننا أن نتابع إلى ما لا نهاية فى هذا الاتجاه الوضعيات التى لا تهمُّ إلا باعتبارها أسْلبةً لشكل الحياة.

وبعد أن قدمت سالفًا مثالاً توضيحيًا مأخوذًا من العالم القديم، سأقدم آخر مخصوصًا بالمجتمع المعاصر، أى باليابان. نحن نعرف الدور الذى يلعبه فيه "الكاتا" الذى يمكن أن نجد له مقابلاً ورديفًا فى مصطلح الشكل أو الأسلوب. يعنى الكاتا "التعلم بالجسد"، وبذلك يكتسب المرء عددًا من الممارسات تمكنه من العيش فى المجتمع. وهو ما جعل البعض يقدم "الكاتا" باعتباره ما "يمنح هيكلاً للسلوكات الاجتماعية"، وهو الأمر الذى يخص الإطار الروحى (كما هو حال الزّين اليابانى zen) كما يخص الأفعال اليومية (حفلة الشاى، تركيب باقات الورد). طبعًا، كل واحد من هذه "الفنون" يفرز احتفالات خصوصية

فى أوقات محددة، غير أنها منتشرة أيضًا فى كل مناسبات الحياة اليومية المطبوعة بخواص طقوسية لا يمكن إلا أن يندهش لها الملاحظ الأجنبى. وليس أقل توكيدًا أن التأثير الغربى ينحو باتجاه جعل هذه "الأشكال" شيئًا مطبوعًا بنوع من التجريد، وقد ألح فليب بونس Philippe Pons، أحد أفضل العارفين بالحياة اليابانية، أكثر من مرة على الطابع التجارى الذى يأخذه اليوم "الكاتا"(٨).

إن كون "الأسلوبية"، التى يؤدى إليها مفهوم "الكاتا"، تطبع الحياة اليومية اليابانية بعمق قد لا يكون له سوى أهمية إثنولوجية لو أننا لم نكن نعرف أهمية الدور الذى يلعبه اليابان فى نهاية القرن العشرين هذه. ومن جهتى، أعتبر أن التنافسية التى يتمتع بها الاقتصاد اليابانى، وشراسته فى الحرب الاقتصادية، والديناميه الفائقة لمقاولاته، والثبات الذى تحظى به عملته، كل هذا ينهض جزئيًّا على ممكنات "الكاتا" (كشكل وأسلوب)، الذى شكَّل حساسية جماعية، والذى يسعى دومًا إلى تعبئتها: فالتعليم الذى يقدمه "الكاتا" يدفع بالتلميذ إلى التأقلم مع "إيقاع تنفُّس العالم"، وهى قولة جد شرقية يصعب على ذوى العقلية الديكارتية استيعابها، غير أنها تجد تعبيرها الملموس فى فنون رياضة الحرب. وفى الحقيقة لا يهم الطريقة التى بها يتم التنظير لممارسة أو مجموعة من الممارسات التى يمكن تقريبها من "أسلوب النشاط" هذا الذى تحدث عنه ميشيل فوكو بصدد تعلم الشباب الإغريق: فالمهم هو وجود حساسية جماعية، حين يتم تعلُّمها وعيشُها فى اليومى، تكون لها فيما بعد الآثار التى نعرف فى الحياة المهنية والاجتماعية والدينية.

الهوامش

(١) Cf. H.Broch, Création littéraire et connaissance, Paris, Gallimard,1966, p. 188.

كما أحيل هنا إلى كتابى:

La Conquête du présent, Paris, PUF, 1979, La Connaissance ordinaire, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1985.

(٢) G. Simmel, "Les Grandes villes et la vie de l'esprit", in Cahiers de l'Herne, 1983, Les Symboles du lieu, p. 142.

وانظر أيضًا م. شابيرو، مرجع مذكور، ص ٧١.

(٣) أرتكز على التحاليل الممتازة لـ:

M. Charrière-Jacquin, "Autour de la notion musilienne de Gleichnis", in M. Collomb et G. Raulet: Critique de l'ornement de Vienne à la postmodernité, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1992, pp. 48-50.

وبصفة عامة يمكن الرجوع إلى:

L. Rider, Modernité viennoise et crises de l'identité, Paris, PUF, 1990.

وعن التناظر أحيل إلى الفصل الذى خصصته له فى كتابى: المعرفة العادية، مرجع مذكور.

(٤) G. Vattimo, La Fin de la modernité: nihilisme et herméneutique dans la culture postmoderne, Le Seuil, 1987, p. 11.

(٥) M. Foucault, Le Souci de soi, Paris, Gallimard, 1984, p. 49.

(٦) M. Foucault, L'Usage des plaisirs, Paris, Gallimard, 1984, p. 106

(٧) M. Ferraris, Ermeneutica di Proust, Milano, éd. Guerni, 1987, p. 9.

(٨) راجع:

Ph. Pons, D'Edo à Tokyo, Paris, Gallimard, 1988, pp. 153 et 282

الفصل السادس

الأسلوب والتواصل

مهما بدا ذلك مفارقة، فمركب الصور، الذى تشكَّل بفعل الأسلوب والشكل ولعبة المظاهر، يمنح فى مابعد الحداثة الناشئة هذه، قوة خاصة للمثال الجمعانى. وهذا الأمر نجد صعوبة كبرى فى تقبله، خاصة وأن طرائق تحليلنا قد شكلت وفق الفردانية الديموقراطية، وكل ما لا يخضع لهذه الخطاطة يكون مشبوهًا قبليًّا. صحيح أن الانبعاث الجمعانى يبعث على القلق من جوانب كثيرة، والحوادث الراهنة بصرخاتها وهيجاناتها ماثلة لتذكرنا بالمخاطر المتأصلة فى الجمعانيات الدينية والعرقية أو اللغوية. ومن الأجدى الوعى بهذا الشكل: فالتضامن اليومى بجميع أشكاله، وتعدد التجمعات الصداقية والثقافية والجنسية والرياضية ماثلة لتبرهن على ذلك. ومهما يكن الحال، فسواء كان هذا الوجود الجماعى الجديد حديًّا أو يوميًّا، مرتبطًا بالرعب أو العذوبة، فهو موجود وجودًا أكيدًا، ولا جدوى فى إنكار وجوده ومداه، تحت طائلة هبّات مفاجئة تتم حين تعود مظاهره إلى ذاكرتنا.

وإذن فهذا الوجود الجماعى يأخذ شكله بالمعنى الدقيق حول صورة ما، وتبعًا لوظيفة أو أسلوب ما، وهو أمر يستحق الانتباه، خاصة لأنه يفجر تفجيرًا منطق الهويّة identitaire، الذى ساد خلال الحداثة بكاملها. وقد أوضحت سابقًا أن الهوية الوحيدة، والهوية الجنسية والمهنية والأيديولوجية قد تركت المكان لسلسلة من التحديدات المتتابعة للهوية، ولن أعود لطرق هذا الموضوع. بالمقابل، أستطيع أن أوضح أن هذا الانزلاق يتم فعلاً بفضل سيادة عالم الصورة وأنه يجد فى الأسلوب تعبيره الأسمى. والانكماش على الهويّة، الذى حدث أخيرًا (والكوجيتو الديكارتى مَعْلم جيد فى هذا الاتجاه) تم تحت تأثير تصور عقلانى للفرد والمجتمع. إنه المفهوم الشهير عن "تحرير العالم من سحره" الذى أبان ماكس فيبر عن امتداده، وقد ولَّد هذا الأمر الانكماش على الذات والسلوك التصلبى الذى تعتبر الطبقات الاجتماعية المختلفة وغيرها من الفئات الاجتماعية المهنية تعبيره الاجتماعى.

وإزاء ذلك، فاستعادة العالم لسحره فى المرحلة ما بعد الحداثية، من خلال الصورة والأسطورة والأمثولة allégorie، يتطلب جماليات لها أساسًا وظيفة إدماجية، ومن ثم يأتى

التركيز على مفاهيم كالسحر والجاذبية والرؤية والظهور التي تميز الاسلوب المعاصر، باعتبارها علة ونتيجة في الحياة اليومية، وعلى تلك "اللحمة" reliance التي أدهشت الملاحظين الاجتماعيين: ففي منعطف القرن التاسع عشر والعشرين، أوضح جان ماري غويو Jean-Marie Guyau في ملاحظاته عن ***الفن من وجهة نظر سوسيولوجية*** وبوجاهة كيف ان الفن لعب "دورًا مهمًا في جعل الضمائر تأخذ تدريجيًا طابع الشفافية". ولكي يعيِّن التوافق الذي كان يتطلبه ذلك تحدث أيضًا عن "مجتمع من النفوس المتحققة"[1]، وهو تعبير إيحائي يبين عن التواصل الإيروسي الناجم عن الجماليات.

وفي أيامنا هذه، بإمكاننا تعميم فكرته، والتدليل على أن الحياة في مجموعها هي التي أصبحت عملاً فنيًا. فبالفعل، عديدةٌ هي الوضعيات التي تولد هذه الشفافية المتزايدة للضمائر: فالعاطفة لا يمكن اختزالها فقط في الحياة الشخصية الخاصة: إذ إنها تعاش جماعيًا وبكل مطَّرد، بل يمكننا الحديث عن جوٍ انفعالي: حيث يتم الشعور بالأسى واللذة بشكل جماعي. ويكفي في هذا الصدد الإحالة إلى الدور الذي تلعبه التلفزة خلال الكوارث والحروب وغيرها من الأحداث الدامية كي نقتنع بذلك. والأمر نفسه بخصوص الاحتفالات الوطنية أو الدولية لكبرى، وأعراس الأمراء أو التظاهرات الاجتماعية التي تتم حول "نجوم" الأغنية أو النجوم من كل الفئات، كما نجدها أخيرًا في مشهدة الجماهير التي تتجمع في الملتقيات الرياضية والموسيقية والدينية والسياسية: ففي كل حالة من هذه الحالات يمكن التلفزيون من "اهتزاز المشاعر" بشكل جماعي. يبكي الناس أو يخبطون الأرض بأرجلهم جماعة، وهكذا، من غير أن يكون الناس حاضرين جنب بعضهم بعضًا، ينشأ ضرب من التوحد لا تزال آثاره الاجتماعية بحاجة للقياس.

وما قلناه عن التلفزيون أكثر بداهة في ما يخص كل المناسبات الاحتفالية واللهوانية أو العادية التي تتخلل الحياة اليومية: فثمة رابطة عجيبة توحد بين مختلف الشخصيات الرئيسية لهذه التجمعات. إن "مجتمع النفوس"، بالرغم من كونه صدفويًا وعرضيًا، يتحقق بانتظام، وكل المناسبات صالحة لذلك، وكل هذا بديهي في الحفلات المتعددة أو المهرجانات ذات الطابع الثقافي. بيد أننا نجده أيضًا في المعارض التجارية أو الملتقيات السياسية. وحتى المؤتمرات والندوات العلمية لا تسلم من هذا العبث: ففي كل حالة من هذه الحالات ثمة شيء أشبه بالغريزة التجمعية تدفع إلى البحث عن الآخر ولمسه، وتحث على الضياع في الجماهير كما في وحدة أوسع: حيث يمكن للمرء أن يعبر عبر العدوى عما لا يمكّن من فعله

الانغلاق فى الهوية. والفرد بضياعه ذاك، وبانطلاقه فى "مجتمع النفوس" ذاك، يعرف أو يحس أنه يربح "وجودًا فائضًا"، يتمثل فى المشاركة فى مجموعة بشرية تحول خسارته إلى ربح.

نحن نعلم أن مؤرخى الفن أرجعوا تلك الغريزة اللّمسية إلى الفن الباروكى فى مقابل التناظم الآلى والعقلانى الخالص للكلاسية: فالاستعارة هنا مهمة باعتبار أننا نستنتج منها أن ثمة نظامًا عضويًّا فى الانصهار بل وفى الاندماج؛ بمعنى أن كل شىء وكل الناس يجدون فيه مكانهم. إنه مكان ليس متعلقًا بالهوية أو المساواة، ويندرج فى الكثير من جوانبه فى ضرب من التراتبية؛ ولذلك فهو يجعل كل واحد وكل شىء ضروريًّا للكل. ولأن الأسلوب ما بعد الحداثى يقترب فى ذلك من الفن الباروكى، فإنه يحتوى على ضرورة عضوية: فالخصوصى والفردى ينمحيان ليتركا المكان "للنمط" وللنموذجى الذى يتم الاندماج بهما، واللذين يمنحان الحياة فى الآن نفسه؛ فبمشاركة الناس مشاركة صوفية فى هذا "النمط" الموسيقى أو الرياضى أو الدينى، وبنسخهم أو تقليدهم الأعمى أحيانًا لرجل من رجال السياسة أو لمغنٍ أو شيخ معين يكون ممثلاً التمثيل الأسمى لذلك "النمط"، يندمج كل واحد فى مجموع يمكّن من العيش مع الآخرين والتواصل معهم فى الآن نفسه. من منظور كهذا، تنمحى استقلالية الفرد باعتباره سيدًا ومالكًا لنفسه، كما أن هويته الراسخة تنشرخ انشراخًا. بالمقابل تنبثق عملية تماهٍ تجعل منى شخصا مركبًا، أى شخصًا لا يوجد إلا بالآخر وبفضله، وهكذا يتحدد نظام اجتماعى جديد فى السراء والضراء.

يتعلق الأمر بنظام تواصلى ورمزى يستعيد، بعد فترة الحداثة القائمة على المبدأ الفردانى، المبدأ العلاقى للمجتمعات التقليدية أو البدائية. وهذا التعالق له أشكال متعددة، وهو يمس مجالات الحياة الاجتماعية المختلفة، الدينى منها والثقافى والسياسى والاجتماعى. إنه تعالق يتم بشىء من العتاقة باعتبار أنه يعيد توظيف تلك الغريزة الماهدة التى تدفع إلى البحث عن فضاء جمعانى لا قيمة للفرد فيه إلا بالعلاقة مع المجموعة التى يندرج فيها، هذا هو بالضبط ما يمكننا من الحديث عن القَبَلية.

وليس من الضرورى التذكير بأن الأمر يتعلق بظاهرة وجدت فى ما قبل فى المجتمعات التقليدية، ولا ينبغى أيضًا أن ننسى أن ما نسميه ما بعد حداثى هو فى جوانب منه استعادة لعناصر سابقة على الحداثة يتم استعمالها وعيشها بشكل مختلف. ولنشر أخيرًا إلى أنه خلال الفترة الحديثة نجد "آثارًا" بهذا القدر أو ذاك من الأهمية للشعور

بالانتما. الذى يشكل صلب المثال الجمعانى. فما سمى "وعيًا طبقيًا" أو أيضًا "شعورًا وطنيًا" بتبريراتهما العقلانية يقومان فى جانب منهما على النرجسية الجماعية المكونة من العاطفة والشعور والوجدان المشترك. عديدة هى الشهادات والتحقيقات عن الحزب الشيوعى أو مؤخرًا عن الجبهة الشعبية بفرنسا، حتى لا نأخذ غير هذين المثالين المتطرفين، تبرز جيدًا دور ومكانة الوجدان فى تنظيمهما الداخلى: فالشعور بالانتماء، بالمعنى الذى يمنحه له باريتو Pareto، وغريزة التواصل والتجمع عبارة عن "رسوبات" تظل مشتغلة فى كل حياة أو مجتمع، بهذا القدر أو ذاك من القوة.

وبتذكرنا لذلك، يمكننا فقط إدراك أن الجماليات المعاصرة تجد شكل تحققها فى الاسلوب الجمعانى، وهو ما يعنى أن الحياة الاجتماعية ليست سوى متوالية من "الحضور المشترك" أو من "الأنا هو آخر" حتى نعبر عن ذلك بطريقة أكثر شعرية باستعادتنا لعبارة رامبو. صحيح أن بالإمكان تأويل هذه العبارة بطرق متعددة، غير أنها تذكر أساسًا أن الفرد ليس ذرة معزولة، ولا يمكنه الوجود إلا بتحمله لدوره فى جو وحدوى وتآزري(٢)، وهو الأمر الذى يمكن كل واحد من عيش ممكنات وجوده المتعددة والتعبير عنها.

وبذلك نجد أنفسنا أبعد ما نكون عن الوظيفة المقدسة التى كان يمارسها الفرد فى إطار الوظيفية الاستعمالية الخاصة بالحداثة: ففى الدور ثمة دائمًا شىء أكثر صدفوية وأقل يقينية، وثمة أيضًا بالطبع شىء أكثر لهوانية بل وأكثر حلمية: فالمرء يحلم بحياته أو حيواته وهكذا يندمج فى المتخيل الأشمل للمجموعة البشرية. وبالأدق، فلعبة الأدوار بحمولتها الحلمية هى فى الآن نفسه علة ونتيجة لهذا المتخيل الجمعانى. ويكفى بهذا الصدد الرجوع للسلوكات الشبابية المتعلقة بالاقتصاد الجنسى، وبالعلاقة مع الشغل أو الأيديولوجيات، لقياس أثر لعبة الأدوار هذه: فمن المعتاد سماع إدانة ضياع الحس الأخلاقى، وتعدد العلاقات الجنسية، والنزق الأيديولوجى أو غياب المواظبة فى النشاط المهنى التى تعانى منها مجتمعاتنا: ففى كل حالة من هذه الحالات، ما يكون موضع رهان هو ببساطة الانتقال من دور لآخر. وهو ما سميته متوالية من "حالات الصدق المتتابعة". إن المرء ينغمر كلية، جسدًا وروحًا فى نشاط مهنى معين، وأحيانًا فى أيديولوجيا أو علاقة حب ما. بيد أن الأصالة التى يوظفها فى هذا "العطاء" ليست سوى لحظية، وحين يتم إشباعها يتم لعب دور آخر بهذا القدر أو ذاك من الأصالة.

بهذا المعنى فقط يخلق الأسلوب التواصلى القطيعة مع مبدأ الفردنة، ويعبر

فرانسيس جاك Francis Jacques عنه بطريقته الخاصة ملاحظًا "الحضور البنيوى للآخر فى قلب الانا"[1] وعلينا بالفعل الانطلاق من الآخر فى قلب "الأنا" ("الأنا هو آخر") لفهم المجتمعية ما بعد الحداثية. نحن نجد هنا مرة أخرى موضوعة الديونيزى: فظل ديونيزوس، الإله "ذى المائة وجه"، إله التقلبات واللعب والمأساوى وضياع الذات، تغلف مجتمعنا. لم يعد حضور أبولون السماوى الساطع والعقلانى هو السائد، وإنما صورة أخرى أكثر دنيوية: حيث الظلمة والالتباس لهما مكانهما: فمع ديونيزوس، نشهد انبعاث أسطورة الغموض هكذا علينا فهم دور المغايرة فى قلب "الأنا"، ومن ثم فى صلب الاجتماعى فى مجمله: هذا الغموض المتأصل فى الحداثة المعاصرة هو الذى يميز أسلوب العصر، ويمكنه أن يدعونا إلى اختيار مقاربة تواصلية للذاتية.

بعبارة أخرى، إن "النحن" الانصهارى يأخذ من جديد أهميته. إنه تسلسل منطقى "للنحن" يدور من خلاله كل شخص متعدد (وكل قناع) على نفسه. مع ذلك إن لم يكن علينا التشديد على الجدة، ذلك أن ثمة أشياءً قليلة جديدة تحت الشمس: فعلى الأقل على عودة موضوع المثال الجمعانى: فهو يتضمن ""التجربة الوجدانية المتمثلة فى الوجود مع الآخرين والحفاظ على ذلك من خلال التواصل، أى من وجهة نظر علاقية relationnel مباشرة"[2]. يقوم المبدأ العلاقى بالمخاطرة بشخص يكون فى تفاعل مع الآخر فى دائرة ذاته أو مع الغير فى دائرة المجتمع، إما بالتواصل اللفظى أو بالتواصل غير اللفظى. وثمة فى هذا المنظور شيء ما مختلف من الناحية الكيفية، شيء قد يبدو غريبًا وغير مألوف فى نظر فكر ينطلق من مبدأ الفردنة لتحليل الفردانية الحديثة. ومع ذلك، فالأيديولوجيا الأنانية أصبحت متجاوزة من الوقت الذى بدأت فيه الانصهارات الجمعانية والعلاقات التواصلية فى السيادة فى الواقع الفعلى.

علينا ألا ننساق مع الخطأ: فهذا المثال الجمعانى يمكنه أن يكون فى جوانب كثيرة منه وهميًّا، كما أن ذلك التواصل يمكنه أيضًا أن يكون خاويًا من المعنى، لكن المشكلة لا تكمن هنا: فليس علينا أن نحدد " وجوب الوجود" أو إطلاق حكم قيمة، وإنما أولاً أن نقول مع الفنان التشكيلى فان جوخ: "علينا أن نؤمن بجرأة بأن ما هو موجود موجود". والحال أن ما هو موجود فى الوقت المعاصر لنا هو انتشار التجمعات التواصلية والأساطير الجمعانية والتواصلية، وهذا يكفى.

ليس المهم أن يبلغ مضمون التواصل الدرجة الصفر، يكفى أن نعتقد فيه كى يكون

ذلك وجيهًا فى نظر الملاحظ الاجتماعى، خاصة واننا متعودون بإفراط على الحكم على المضمون بالعلاقة مع الوعى والعقل الاستعمالى أو غيرهما من الغائيات. بالإمكان وجود تواصل هدفه الوحيد "لمس" الآخر، وأن يكون ببساطة بالعلاقة معه والمشاركة الجماعية فى نوع من التجمع. إنه تواصل الرياضة والموسيقى والاستهلاك، وذلك الضرب المبتذل من التواصل المتمثل فى التجوال الأسبوعى فى المناطق الحضرية المخصصة لهذا الغرض. هذا التواصل "اللمسى"هو شكل من أشكال التخاطب: فالناس يتحدثون وهم يتلامسون، وهو ما قد يثير سخرية بعض العقول العقلانية ذات التفكير السامى. ومع ذلك فالإيروسية التى يؤدى إليها تواصل كهذا تعتبر أيضًا جزءًا من الوجود الجماعى الاجتماعى، وعديدةٌ هى المجتمعات التى تشكلت انطلاقًا منها. وفى الوقت الحالى، يأخذ هذا التواصل "اللمسى" مدى غير مشهود مع وسائل الإعلام (التى يتفق الكل على القول بأنها تمثل الدرجة الصفر فى المضمون)، وهو ما يتطلب اهتمامًا متزايدًا.

وحين أقول بالتواصل "اللمسى" أفكر فى جوٍّ جامع ينحو إلى ضرب من التوحيد يمكن ملاحظته فى طرائق التفكير، كما ببساطة فى المظهر اللباس أو الإشارى، ويمكننا بهذا الصدد الحديث عن صيرورة العالم موضة(*). لكن علينا ألا نفهم هذه الصيرورة بشكل أحادى الجانب: فهذه الموضة فعلاً ليست ذات وجهة وحيدة: فعلى عكس ما حللته النظرية النقدية منذ بضعة عقود، ليست الموضة عبارة عن تدبير مجرد من قبل صيدلية ممثلة لمصالح الرأسمال، أو بعبارة بالية، من قِبل "الأجهزة الأيديولوجية للدولة": فهذه الموضة تندرج فى عملية تعاكُسية ولا تفعل سوى بلورة توقع غامض فى قلب المجتمعية القاعدية. أما الإشهار، والشغف الموسيقى أو حتى النجاحات السياسية والأيديولوجية أو الدينية، فما ينجح فعلاً فيها هو أولاً ما يكون معيشًا ومتمثلاً من قبل أكبر عدد من الناس. وبهذا المعنى فوسائط الإعلام والتلفزيون منها بالأخص لا تقوم سوى بلعب دور الصدى بإرجاعها للجماهير الصورة التى كانت لها عن نفسها: فهى ليست سوى مرآة تعكس مختلف أشكال النرجسية الجماعية التى تحدثت عنها آنفًا.

وعلينا أن نذكّر، ضدًا على التأويلات من مختلف الأشكال، بأن نرسيس لا يغرق وهو يحاول بلوغ صورته التى صار عاشقًا لها: فحين سقط فى الترعة، ضاع فى الكون الذى

(*) يلعب المؤلف على التقارب اللفظى بين mode وmonde (التقليعة والعالم). (المترجم)

ترمز له النرعة. ويمكننا القول مجازيًا أن الامر ينسحب على شاشة التلفزيون: فالنرجسية الجماعية تغرق فيها متعرفة فيها على صورتها، ولكن من خلالها على الشمولية الاجتماعية التي يتوحد بها الناس. هذا هو التخاطب الذى تحدثت عنه، وليس ثمة من متلفظ أو متلفظين حقيقيين، فما يحتل الصدارة هو العلاقة التخاطبية. إنها "نحن نقول"، وهو ما يعنى غياب معنى قبلي، وأن الخطاب التلفزيونى ليس له من معنى محدد، وأنه لا معنى له إطلاقاً. بل هو فقط "وضع المعنى الذى يعيشه أكبر عدد من الناس فى شكل جماعي". ويمكننا فى هذا الصدد الإحالة إلى المعنى الأصلى لكلمة خطاب فى اللغة اللاتينية "*discurrere*"، أى الجرى فى مناحى متعددة[٥]، وذلك بطريقة غير منظمة وفوضوية واعتباطية: فخطاب وسائط الإعلام، مثله مثل الاجتماعى الذى ليس له من وجهات محددة، والذى فقد الإيمان بحكايات مرجعية متعالية، ليس له من غائية مسبقة، وإنما هو يعبر تدريجيًّا عن المشاعر المعيشة يومًا يومًا فى الوجود المباشر.

وإذا ما نحن تمحصنا فى ذلك فليس هناك من طابع كارثى فى منظور كهذا: فهو لا يعمل سوى على الزيادة فى أهمية "النحن"، وسيادة "الوجود الجماعي" الذى ليس له من غائية غير الوجود الجماعى. إنها طريقة مغايرة لقول الأسلوب الجمالى الذى يمنح الأفضلية لفعل الإحساس جماعةً، ومن ثم للعثور على الذات فى الوسائل، أى فى وسائل الإعلام التى تعبر عن تلك العاطفة المشتركة، وبذلك تخرج ما بعد الحداثة عن منطق التمثيل représentation لتدخل فى منطق الإدراك. الأمر يتعلق إذن بأسلوب تبادلية عامة لا يكون أنانيا، بل يتموضع فى "سياق تخاطبى مشترك"[٦]. وكما تعلمنا الحكمة الشعبية، فكل شىء متعلق بالسياق، لتتفق بذلك مع التحليل الحصيف للاحظين واعين كأبرهام مولز Abraham Molles، الذى يعتبر أن "التواصل يعنى أن يستخدم الناس ما لهم بشكل مشترك": فهذه السياقية من الوجاهة بحيث تُمكِّن من فهم ما سميته الدرجة الصفر للمضمون. ومن ثم إدراك سذاجة التحاليل المثقفية التى تبحث عن المعنى، أعنى المعنى العقلانى، هنالك حيث لا يوجد معنى. إن خاصية السياق تتمثل بالضبط فى غياب علة وحيدة: إذ كل شىء متعلق بزاوية المعالجة التى نتناوله منها. السياق أساسًا علية متعددة ومتعدد المعنى أيضًا، وهو يشجع على إدراك الأشياء فى تكتلاتها، ويُمكِّن من ثم من فهم الجماهير ومعها الحركات المختلفة التى تثوى وراءها.

كما أن السياقية هى التى تمكن من الإمساك بمختلف عمليات العدوى التى تمس

بانتظام بالجسم الاجتماعي: فتلك العمليات ماكرة. وعادة ما تترك الملاحظين الاجتماعيين في حالة من الدهشة: لأنهم يصعب عليهم التفكير بلغة علم الأوبئة. وبالفعل، فإن مبدأ الفردنة والفردانية باعتبارهما الحدود التي يمكن للفلسفة أو السوسيولوجيا الحديثة أن يصلا إليها لا تشجع على الإمساك بحركات الجماهير. ومع ذلك، فالجذبات الجماعية هي التي تدور حولها التجمهرات الفوارة أو المبتذلة التي تتخلل الحياة اليومية، ويقوم التلفزيون - عبر طقس لا يتغير - بعرض هذا الغليان على جماهير مشدوهة تقتات منها. وتبعًا لطقوس محبوكة، تمنح "الجرائد" لليوم إيقاعه، وخلال ذلك تقوم ألعاب المجتمع، والمسلسلات، وفرجات المنوعات، و"العروض الواقعية" والاستطلاعات عن الأحداث الرياضية و"الثقافية"، والسياسية أو المدنية الكبرى، بتقديم مختلف أشكال الهذيان المميز للعصر. ويتم بلوغ الأوج بإعادة بث مقابلات كرة القدم، والألعاب الأولمبية ومختلف كئوس العالم: حيث ينبغي تحليل التجمهر أمام التلفاز بمفاهيم المشاركة السحرية. ويمكن مقارنته بحفلات الكورّوبوري التي وصفها دوركهايم. والتي بفضلها تتمكن المجموعة البشرية من "تعزيز الشعور الذي تحسه إزاء نفسها"[1]: فعلى شاكلة المانا لدى القبائل البدائية، تنبعث من الشيء التلفزيوني قوة روحية تضمن انسجام القبائل ما بعد الحداثية.

بهذا المعنى يمكننا القول بأن الأسلوب الجمالي يستغل مختلف وسائل التواصل الجماهيري لتعزيز الوجود الجماعي، الذي لم يعد تصوريًّا وإنما أصبح تأثريًّا. وعبر ذلك تفرض الضرورة الرومانية للخبز وألعاب السيرك(*) panem et circenses مرة أخرى نفسها. وبما أن الخبز مضمون ضمانة شبه كاملة في المجتمعات المتقدمة، فمواطنوها بحاجة أكثر للعب السيرك. وحتى في المجتمعات التي قد يندر فيها "الخبز"، يُفهم هنا بمعناه المجازي: فالشيء التلفزيون حاضر دائمًا. إن انتشار اللاقطات الهوائية في مختلف مدن الصفيح بمناطق العالم المختلفة، تؤكد الحاجة إلى الاهتزاز التأثري الجماعي، والمشاركة في مجموعة بشرية موحدة، ولو كان ذلك بشكل متقطع. ومن دون أن نتحدث عن مسلسل دالاس والنجاح منقطع النظير الذي عرفه: فقد بينت دراسة جيدة عن المسلسلات التلفزيونية في البرازيل أنه في الوقت الذي يبث فيه المسلسل تنشل الحركة في مجمل البلاد، لينساق الجميع إلى المشاركة في قداس وحدوي أو سرّ القربان المقدس. قد يكون

(*) يحيل المؤلف إلى عبارة للشاعر الروماني جوفينال في "كتاب الهجاء"، وفيها يسخر من الشعب الروماني الذي يكتفي بالخبز وألعاب السيرك على أن يدير نظره للاهتمام بأشياء أخرى أهم. (المترجم)

خطابي هذا مثاليا. غير أنه يمكن من استنتاج ضرورة تحليل وبائي. فالعدوى التأثرية تنتشر كما الفيروس. ونجاح وسائل الإعلام يرتبط بشكل خاص ومباشر بقدرتها على نشر فيروس موجود قبلاً في الجسم الاجتماعي.

يشير إمبرتو إيكو، بخصوص ما يسميه التلفزيون الجديد، إلى غياب المضمون والمفهومية: "فالتلفزيون يتحدث أقل فأقل عن العالم الخارجي... إنه يتحدث عن نفسه وبالعلاقة التي يربطها آنئذ مع جمهوره"[٨]. ويمكننا أن نؤول العالم الخارجي في هذا المجال، بذلك البعيد الذي لا يهم التلفزيون. بالمقابل تمنح الأفضلية للربط، والتفاعلية التي يبدو أنها غدت وجهةً لتلفزيون الغد، تلك التفاعلية التي تقيم العلائق، وتشجع على التوحد الجماعي، ولو أن ذلك التوحد ينهض على الفراغ، وهذا ما جعل البعض يقول بأن انتشار التواصل يعتبر عرَضًا لغياب التواصل، وهو ما يقول به تحليل بودريار. إنه حكم صائب. بشرط أن نفهم من غياب التواصل بالضرورة تواصلاً يكون له مضمون، أو يبلغ رسالة محددة، غير أنها تكون خاطئة إذا ما نحن اعترفنا بإمكانية وجود تواصل يسعى إلى بلوغ الآخر، وتشجيع العلاقة معه إما مباشرة أو بطريقة غير مباشرة، ويبدو أن هذا النمط من التواصل هو الذي يسود في أيامنا هذه.

إنه تواصل غير لفظي، أو بالأحرى تواصل يعتبر المعنى مسألة ثانوية، وهو أيضًا تواصل ذو منزع نسبي، يشجع الرابطة بغياب مفهوميته، ويبدو أن المجتمعية ما بعد الحداثية، بما أنها استنفدت ملذات النظريات المليئة بالمعنى كما تبلورت خلال فترة الحداثة، وبما أنها شهدت انهيار كل الطوباويات المتوجهة نحو المستقبل. ووعت بسذاجة المشروع العقلاني، فهي قد بدأت تحس بضرورة ما سماه الشاعر الألماني ريلكه "الصمت الأول"، وهو الأمر الذي يؤدي إلى تسطيحٍ للروح، وتثمين للمعيش في قربه ومحسوسيته. إنه معيش له بعض الخصائص المادية ويخترقه ذوق الحاضر واللذة المشتركة، كما أنه معيش يعرف كيف يصمت على ما لا يقدر الناس وما لم يعودوا قادرين على الحديث عنه: فكل هذا في بعده الفلسفي له مظاهر الوقاحة ذات المزايا القوية، كما أن ذلك أيضًا شاهد على نفاذ بصيرةٍ لا مكان فيها للأوهام تميز الإنسان بلا مزايا، ويمكن ذلك أخيرًا من قياس حركية أسلوب جمالي ينتشر أكثر فأكثر، ويغدو تربة خصبة للمجتمعية الناشئة.

الهوامش

(١) M Guyau, L'Art du point de vue sociologique. op. cit.. p. 19

وعن اللحمة انظر:

M. Bolle de Bal. La Tentation communautaire. Bruxelles. 1984.

R.Schérer. L'Ame atomique. pour une esthétique d'ère nucléaire. Paris. Albin Michel, 1986. p. 178.

(٢) F. Jacques. Différence et subjectivité, Paris. Aubier. 1982, p. 18

عن الحضور المشترك، انظر:

Giddens. La Constitution de la société. Paris. PUF. 1989.

وعن التماهى أحيل إلى كتابى. فى عمق المظاهر، مرجع مذكور.

F. Jaques, op. cit., p. 11.

(٣) Ibid., p. 15.

(٤) Ibid., p. 27.

(٥) Ibid., p. 26. Cf. également : A. Molles. Théorie de l'information et perception esthétique. 1972, p. 104.

(٦) Cf. Durkheim, Les Formes élémentaires de la vie religieuse, Le Livre de Poche. 1991.

(٧) U. Eco, La Guerre du faux, Paris. le Livre de Poche, 1945.

(٨) وعن المسلسلات المكسيكية والبرازيلية (التلينوفيلاس) انظر:

Pennacchinni « The reception of popular Television in Northeast Brazil ». in Sociétés, n° 7. 1986, Masson, Paris.

القسم الثالث

العالم التخيُّلى

"الخارج عبارة عن داخل رفع إلى مستوى اللغز"

نوفاليس

الفصل الأول

الخوف من الصورة

وإذن، فإننا بانتباهنا "لعلامات الزمن"، وبمعرفتنا تأويل كل هذه الأحداث العارضة ذات الطابع السديمي، والشحنة الانفعالية العظيمة التى تشكل الحياة اليومية، يمكننا أن نكون قادرين على إدراك قيمة الأسلوب الجديد للحياة الذى ينمو خلسة فى جلدة الجسم الاجتماعى. بهذا الشكل تستعيد الحياة الإحساس المشترك (وهو صيغة أخرى لقول الأسطورة)، باعتباره إحساسًا ينحو باتجاه التعبير عن نفسه بهذا القدر أو ذاك من الشذوذ، ولا يمتلك بالأخص أى خاصية عقلانية، أو هو على الأقل صعب الإدماج فى الخطاطة العقلانية التى كانت لها الهيمنة خلال الحداثة بكاملها. يمكننا القول، باختصار، أن الصورة والرمزى والمتخيل والخيال تعود للواجهة، ويُنتظَر منها أن تقوم بدور الصدارة. هذا المجموع، هو ما أقترح تسميته بالعالم "التخيلى" قياسًا على مصطلح جلبير دوران أو هنرى كوربان، وبتحويره بعض الشىء.

وبهذا الصدد من المفيد التوضيح بأننى لا أرغب فى القيام بتحليل فلسفى للمتخيل، بل بالأحرى تقرير حال بسيط يتعلق بالاعتراف بوفرة الصور ودورها ورسوخها فى الحياة الاجتماعية. وقبل التطرق لذلك مباشرة، سيكون من المفيد الإشارة - ولو لبرهة - للموقف الذى يسعى إلى إنكار الدور الذى يمكن أن تلعبه الصورة فى الحياة الاجتماعية.

لقد غدا من النافل الحديث عن معاداة الصورة iconoclasme، لكننا نتناسى فى الغالب البحث عن مصدره خارج المجال المشترك: فقد أوضح جلبير دوران، بالأخص وجود حذر قديم وأساسى من الصورة فى التقليد اليهودى المسيحى والسامى عمومًا. أكيد أنه بإمكاننا أن نعثر طوال الثلاث أو الأربع الألفيات التى تشكّل هذا التقليد استثناءات مشهورة: فالصراعات والحروب ومعارك الأفكار بين المدافعين عن الصورة والمنكرين لها قد تركت بصماتها القوية على ذاك التقليد: العهد القديم ومشكلة الأصنام، بيزنطة وما مارسته من اضطهاد، الإصلاح وتقديس الأولياء،... إلخ. كل هذا يؤكد بإطناب أن النقاش لم يكن

هينا بيد أن بإمكاننا أن نشدد بأن العالم ***الظاهرتى*** phénoménologique، أى عالم الصور، لم يكن يُتصور إلا فى انفصاله عن الله: فليس علينا أن ننسى أنه ناجم عن الخطيئة الأصلية، ويظل من ثمة من صميم الكفر المطلق. وحتى نستعيد أحد تعابير اللاهوت المسيحى، فـ"العالم الظاهراتى لا يمكن تصوره من منظور الله إلا اشمئزازًا"[1].

هذا التعبير قوى ويترجم جيدًا الانفصال الضرورى، أى الاختلاف فى الطبيعة والاختلاف الكيفى الموجود بين الكمال (الله) والنقصان (العالم). فى ما بعد، وحتى نعبر عن ذلك باقتضاب، سيحل ذلك الانفصال بين العقل الصحيح موطن الكمال وبذرة الإله فى الطبيعة البشرية والخيال، الذى تم إلحاقه للتوِّ بالجنون، والذى يمثل لدى الإنسان كل ما يحيل إلى الحيوانية وما تحت الإنسان، باختصار إلى العالم الباطنى والشيطانى الذى يلزم الابتعاد عنه أو التكفير عن ذنوبه. انطلاقًا من ذلك، وفى إطار العقلية نفسها تبلورت النزعة الأخلاقية، التى أكدتُ سابقًا على أهميتها، وبالأخص على استمرارها ليس فقط فى العالم الدينى، ولكن أيضًا فى طبقة المثقفين أو طبقة صائغى الرأى. وبالفعل فثمة رابطة قوية بين رفض المظهر والخوف من الصورة بكل أشكاله والخوف من الحواس، والخوف من الجمال، أو أيضًا مقت المادة: فأعمال نيتشه كلها وبالأخص منها "جينيالوجيا الأخلاق" تسعى إلى توضيح وتأسيس هذه العلاقة. ويمكننا القول على هديه بأن رفض الحياة، والتصور التجريدى أو أى شكل آخر من الضغينة تجد أصولها فى "حالة النفور والقرف" هذه. هكذا فإن هذا النفور بين الله والعالم الظاهرى غدا نفورًا للإنسان من نفسه. إنه انزلاق غريب قد يبدو مفارقًا خاصة وأن الإنسان من خلال ذلك يحارب جزأه الأساس، أى وجوده فى العالم ووجوده من خلال العالم وفيه. ليس ثمة ما يدهش: ففى الغالب يقود رفض الحياة، بما فيها من أشياء مستعصية على الإمساك وبما فيها من فوضى، إلى هذا "المقت للذات" الذى نعرف جيدًا حالاته القصوى[2] والمرضية إلى حد ما، والتى تنتشر كثيرًا فى العالم المثقفى بشكل "عادىٍّ" لا يلفت الانتباه.

طبعًا، إن النفور ومقت الذات وكره الحياة لا تقدم نفسها فى حالة خالصة: فهى فى الواقع تتقدم مقنَّعة. ومن جهتى، أعتبر أن الحذر اتجاه الصور هو أحد الأقنعة، وبإمكاننا بالتأكيد العثور على أمثلة توضيحية لاهوتية، ثم فلسفية عن ذلك الحذر، كما أن علم الاجتماع وعلم النفس لا يبخلان بها علينا. يكفينا أن نذكّر بأن ذلك الحذر يقوم أساسًا على الرغبة، الطوباوية إلى حد ما، فى الاشتغال الحسن للعقل الإنسانى حين يتخلص من مختلف الرواسب والبقايا الظلامية والبدائية. والصورة من تلك البقايا، وقد اقترحتُ ذلك بخصوص

ديكارت. بيد أننا بمكننا الوقوف على ذلك لدى فرانسيس بيكون الذى يمتد تأثيره حتى لدى فتجنشتاين. والذى لا يمكن تجاهل وجوده. ففى الأورجانون الجديد *novum organum* (١٦٢٠). ثمة تحليل كامل لتصوره لمختلف الأصنام(*) التى تدخل الاضطراب على المعرفة الصحيحة والحكم الحق(٣). وفى الواقع فإن الصنم إنتاج إنسانى، بيد أنه إنتاج هامشى وخطير أيضًا: لأنه يتجذر فى ذلك "الجزء الملعون" (جورج باطاى)، وفى تلك "اللحظة المعتمة" (إرنست بلوخ) التى تجرنا نحو الأسفل، وتقربنا من الحيوانات، أو فى أسوأ الأحوال تقربنا من الأرواح الظلامية الأرضية ذات الطاقة الرهيبة. إنه ديونيزوس، الإله الدغلى ورمز المتع المعيشة هنا والآن أى رمز المحسوس، فى تعارضه مع أبولون الإله الأورانى حامل شعلة النور السماوى، نور العقل الخالص.

فمقارنة مع هذا الأخير لا يمكن للصورة أو الظاهرة أن تتطلع إلى الدقة أو الاحتمالية vraisemblance. إنها ليست سوى عامل تأمل وتوحد مع عوامل أخرى. فما نسميه وظيفة أيقونية لا صلاحية له فى ذاته: إذ هو أساسًا استثارة، أو إذا شئنا سندًا لأشياء أخرى. العلاقة مع الله، مع الآخرين، مع الطبيعة. باختصار فالصورة نسبية، باعتبار أنها لا تطمح إلى المطلق، وأنها تقوم بالربط. هذه النسبية هى ما يجعلها مشبوهة: لأنها لا تمكّن من اليقين ومن الأمان الذى يولده المعتقد أو حتى البرهان التجريدى الذى لا يحرج نفسه أمام العوارض المصطنعة والمحسوسة والعاطفية وغيرها من الحالات "النزقة" التى يمتلئ بها الوجود اليومى. ونحن نعلم أن العقل الخالص يتبع الطريق السوى via recta للمنفعة والفاعلية. فحسب رمز معروف يكون السيف هو الذى يفصل ويميز ويقطع. وقد حلل جلبير دوران هذه الرمزية فى البنيات الأنثربولوجية للمتخيل التى يتحدث فيها عن "الخطاطات النهارية" التى "يكون فيها السيف تضعيفًا للصولجان: بحيث يمكننا القول بأن المعرفة تصبح سلطة أو تعزز تلك السلطة. هذا بالضبط هو ما يجعل أن "النظام النهارى أصبح العقلية القائدة للغرب"(٤). ولعل هذا هو ما منح القوة لهذا الأخير: فالبحث والحصول المباشر على الحقيقة جعلا من العقل شيئًا نافعًا وفعالاً، ونحن على علم بالمستتبعات العلمية والتكنولوجية والإنتاجية لهذه العقلية.

(*) الأصنام فى عرف فرانسيس بيكون تعنى الأحكام والمواقف المسبقة التى على الملاحظة المباشرة والتجريب أن يتركاها جانبًا، وهى إما خصائص مشتركة تعود إلى عرق معين وتعود إلى أنماط موروثة من التفكير (أصنام القبيلة) أو خاصة بالفرد (أصنام الكهف) الناجمة منها عن التبعية المتطرفة للغة (أصنام الميدان العام) أو تلك النابعة من التقاليد (أصنام المسرح). (المترجم)

أما مقترب الوظيفة الأيقونية فهو مغاير لانه مطبوع بالشهوانية والتيه والكسل: فهو لا يجهد لقول ما يوجد، أو ما قد يوجد وهو الأمر نفسه، ومن ثم الجانب التخييلي الذي يسعى إلى تشجيعه، والانطباع الذي يتركه لنا أنه يحكي القصص أكثر مما يقول التاريخ. إنه يتبع تعرجات الحياة وغليانها، وهو ما يجعل منه قليل الجدية مقارنة مع الموقف المثقفي الذي يخلط بسرعة بين "المعنى" و"الغائية": فإذا كانت نتيجة العقل هي الإرادة الفاعلة في خضم ما قررته فإن الأيقوني بالأحرى طريقة لتقرير حرية الفعل وحرية الوجود باعتبارهما خاصية كل نزعة حيوية vitalisme. بهذا المعنى فالصورة تقرر قفزة حيوية وجماليات عاطفية في كل تأثيراتها الانفعالية سواء كانت نبيلة أو شعبية، متحررة أو مبتذلة kitsch، متفجرة أو محافظة. "حرية الوجود" هذه هي بالضبط ما يجعل الوظيفة الأيقونية مشبوهة في نظر الأيديولوجية "النشاطية" للإنسان العملي، التي طبعت الفكر الغربي بجميع اتجاهاتها. ويشهد على ذلك هذا الرأي الذي غدا كلاسيكيًا لأحد كبار مفكري القرن العشرين: "حين يترك العقل الإنساني لنفسه يؤدي إلى الظاهرية phénoménisme المطلقة وإلى العدمية"[٥].

إن رأيًا كهذا ليس أبدًا مبالغًا فيه. إنه بالعكس ذو دلالة من حيث الألفاظ المختارة تترك لنفسها، "ظاهرية"، "عدمية"، وهي كلها عبارات قدحية في كتابات أونامونو. والغريب أيضًا ذلك التدرج الذي يوضح أن العقل في هذه العزلة يغدو مشدودًا إلى الأسفل، فيتشوه إلى نقيضه، أي "الظاهرية"، بما يفصح عنه هذا المصطلح من طابع اصطناعي ونزقي. وهكذا - بكلمات قليلة - يقال كل شيء: فما هو من طبيعة المظهر والظاهرة يتم التنديد به ووحدَه العقل الذي عليه أن يجهد في البحث عن "لظواهر الميتافيزيقية"، وأن يدافع، تبعًا لذلك، عما هو جوهري؛ أي الله. وحده ذلك العقل يمتلك نشاطًا صالحًا ومقبولاً، وما عدا ذلك ينتمي لمجال المحاولة الشيطانية التي قد تكون فاتنة ومغرية ولها ـ كما يقال ـ "جمال الشيطان"، غير أنها تحمل سمة الخطيئة، وتتطلب لذلك النفور. وبلجوئنا إلى السجال الودّي، يمكننا أن نجد هذه الحساسية "ذات المدى الأخلاقي" حتى لدى المفكرين الذين يبدون خالصين منها. يحضرني هنا جان بودريار الذي يقوم في الآن نفسه بتحليل "ما بعد الجنس الماجن" وتنظيم توافر الصور: ففي نظره ليس المعادون للصورة هم أولئك الذين يحطمون الصور، وإنما هم أولئك الذين ينتجون وفرة من الصور ليس فيها من شيء يُرى". وهو ما يؤدي إلى "جماليات بعدية أو جماليات قبلية"[٦].

لا يخلو هذا البرهان هنا من وجاهة، ولكى نكتفى بمثال واحد، صحيح أن تطور التلفزيون يمكن أن يبرر منظورًا كهذا، وسأعود لاحقًا لهذا المشكل الخصوصى. أما اللحظة، فنكتفى بالإشارة إلى أن هذا النقد يرتبط كثيرًا بمضمون الصورة، وهو ما يفرض تمييزًا كيفيًّا بين الصور المليئة بالمعنى والصور الخلو منه، وتمييزًا كميًّا: أى أن كثرة الصور تقتل المضمون. إنه منظور لا يرى الجانب الحاوى للصورة: فالصورة فعلاً مثلها فى ذلك مثل المجموع الفارغ، هى قبل كل شىء عامل وحدة وتوحيد، وهى لا تمتح أهميتها من الرسالة التى تحملها بمقدار ما تمتحه من العاطفة التى تجعل الناس يتقاسمونها. بهذا المعنى فهى كلية ماجنة orgiaque، وأهوائية فى معنى ضيق، أو إذا شئنا جمالية: فمهما يكن مضمونها فهى تشجع الإحساس الجماعى.

غير أن شهوانية الصورة يصعب تقبلها من قبل النزعة المثقفية التى تشبعنا بها. ولكى ننتهى من هذه الدورة السريعة للحذر من المظهر أو النفور منه، يمكننا التذكير بمجمل النقد الذى وجهه المقاميون(*) situationnistes للفرجة خلال الستينيات، والذى وجد مرتعه الآن فى الكثير من الميادين. ففى الوسائل السمعية البصرية طبعًا، ولكن أيضًا فى السياسة والفكر أو الدين، لا شىء ينفلت فعلاً من قبضة الفرجة. لكن، هنا أيضًا يبدو أن النقد الأخلاقى للفرجة باسم واقع عقلى خالص يبدو إلى حدٍّ ما غير ملائم. ونحن نجد مثالاً حديًّا لمثل هذا الموقف فى هذا التحليل لأكَامبن Agamben، الذى وهو يدفع بمنطق ***مجتمع الفرجة*** إلى حدوده القصوى يوضح بالضبط أن الفرجة ليست سوى الشكل الخالص للانفصال: هناك حيث تحول العالم إلى صورة وغدت الصور حقيقية"(٧). ويمكننا التساؤل بصدد هذا التصور "للواقع" العملى القابل للبناء، والعقلانى، والقابل للتفكير. إنه تصور محدود جدًّا يترك جانبًا على الأقل فعالية اللاواقعى، أى الرمزى والمتخيل أو الأسطورى.

لكن ما لا يمكن لهذا النقد بالأساس عدم رؤيته هو أن الصورة تتحول، من خلال

(*) المقامية حركة تعود إلى غى دوبور (١٩٣١- ١٩٩٤) الكاتب والسينمائى الفرنسى صاحب الكتاب المهم: مجتمع الفرجة، وهى إحدى الحركات الطليعية المهمة لما بعد الحرب العالمية الثانية. وتعتبر مؤشرًا فكريًّا أثر عميقا فى ظهور حركة ماى ٦٨ فى فرنسا. تقوم هذه الحركة على النقد الجذرى للمجتمع المعاصر بترسانته التقنية، وتدعو إلى التركيز على الحياة اليومية والفن فى المدينة. وتقول فكرتها الأساس بضرورة بناء الوضعيات والمقامات: أى البناء المحسوس للوضعيات المؤقتة للحياة وتحويلها إلى قيمة وجدانية عليا. (المترجم)

سيرورة قلب. إلى عالم توحيد ووحدة، ومن ثم تتجاوز "الفصل والانفصال" الذى كان المفهوم المفتاح للفرجة: ففى خضم المعاداة الغربية للصورة، يبدو أن الفكر الجذرى المعاصر يجد صعوبة فى إدماج ما هو ذو طابع غير واعٍ وغير عقلانى، أو أيضًا ما ينتمى لمجال التواصل غير اللغوى. فمع باريتو Pareto وماكس فيبر يمكننا القول بأن ما هو غير منطقى ليس لامنطقيًّا، أو أن ما هو غير عقلانى ليس لاعقلانيًّا، بل يمكنه أن يتوفر على منطقه وعقلانيته الخاصة.

فالصورة والظاهرة والمظهر تنتمى لمجال وإن لم يكن يمتلك غائية دقيقة أو "عقلانية أداتية"، أو ربما لأنها لا تمتلك لا هذا ولا ذاك: فهى قادرة على التعبير عن هذه "العقلانية الشاملة" hyperrationalité كما تحدث عنه الطوباوى شارل فوريى، والتى تتكون من الحلم واللهوى والحلمى والاستيهامات، وتبدو الأكثر وَجاهة لوصف الواقع أو "الواقع الشامل" الذى يُفعِّل الحياة الاجتماعية: ذلك بالضبط هو ما يمكن أن نسميه عالمًا "تخيُّليًّا" imaginal، باعتباره أشبه ببوتقة تدخل فيها كل عناصر المعطى الواقع لتتفاعل، وتتجاوب فى تناغم أو تتقابل بطرائق متعددة وبانعكاسية مستمرة. بهذا المعنى، يمكننا القول ـ بدون مواربة ـ أن العالم التخيلى، وبشكل ***واقعى***، يأخذ مأخذ الجد كل عنصر من هذه العناصر، مهما كان، ويقوم من ثم بتشكيل الواقع المعاصر أو ما بعد الحداثى.

بل يمكننا القول إن الصورة وهى تثير أو تستدعى الأشياء بما هى، ومن غير إحالة لما يتجاوزها أو لعالم أخروى ما، هى أقرب إلى هذا الواقع الذى رغبت العقلانية الغربية فى الإمساك به وتفعيله وتفسيره بكل قواها: فقد أوضح إلياس كانيتى بالفعل أن الجدلية، فى سيرورة وساطاتها اللامنتهية، وتجاوز عمليات النفى والمتناقضات، تغيِّب ما تسعى إلى الإمساك به. والأمر نفسه يسرى على مفهوم اللاوعى فى التحليل النفسى الذى سيحول كل شىء إلى دالّ (لشىء آخر)، بحيث لا شىء يعود يوجد لأجل ذاته[٨]. والحال أن الجدلية واللاوعى بما هما كذلك أو بتسميات مغايرة، يعتبران رأس حربة الفكر الغربى، وهو فكر يرمى إلى شىء آخر غير ما هو موجود، وشىء آخر غير ما يُرى، وشىء آخر غير ما هو ماثل أمامنا. وبالرغم من أن ذلك من البداهة بمكان، فليس من النافل التذكير بأن الظاهريات (وليس الظاهرية phénoménisme) تأخذ مأخذ الجد الشىء فى ذاته، ومهما يكن ذاك الشىء، مبتذلاً أو ساميًا، أو وضيعًا: فهى تحترمه فى ذاته. وهذا ما يجعل من الصورة أداة مفضلة لتحليل تلك "الأشياء"، وتلك الموضوعات التى نشهد على انتشارها المعاصر، كما سأبين ذلك لاحقًا.

هكذا. وعلى العكس من الرؤية المانوية للعالم سوا، كانت دينية أو اخلاقية او راديكالية، والتى تمارس التنديد "بمخاطر اللوحات التشكيلية وفحش الصور" عبر صياغات مختلفة، تمكّن الحساسية الفينومينولوجية أو المنظور التصورى من الانتباه للأشياء و/أو الأحداث فى ذاتها فى محسوسيتها الكاملة وحضورها لديناميتها الخاصة، كما أن هذا المنظور من جهة ثانية، وهو يستعيد تقليدًا قديمًا قريبًا فى الآن نفسه من الفلاسفة ما قبل السقراطيين ومفكرى الشرق الأقصى، يرفض مبدأ ***الفصل*** فى كل الميادين، بين الكلمات والاشياء، والطبيعة والثقافة، والروح والجسد، ويسعى إلى النظر إليها فى شموليتها وكليتها، ومن ثم فهى تشكل قناة معرفية كثيرة الوجاهة فى وقت نجد أنفسنا نواجه فيه فى الآن نفسه الخليط الاختلافى المتسرع الذى نعرفه والأحادية الصلبة التى تميز المجتمعات المركبة أو العضوية. بهذا المعنى فإن الحذر حيال الصور، الذى شكّل معطى مُهمًا فى بلورة عقلانية الحداثة، غير صالح بتاتًا للإمساك بالعقلانية الشاملة لما بعد الحداثة.

ومن المجدى فى هذا السياق القول بأن كل العصور التى عرفت منعطفًا مُهمًّا تشهد ظهور المشكل نفسه أو على الأقل قضية مشابهة له. إن الخوف من الصورة، مثله مثل ثعبان البحر، يعود للظهور حين تترك طريقة للعيش الجماعى المكان بشكل تدريجى لطريقة أخرى، مع الخوف والقلق اللذين يصاحبان ذلك. ثمة لحظة اضطراب كامل أمام هذا الشىء الجديد الذى يُبين عن طابعه الملغز المستعصى على الإمساك الجيد، والذى لن يجد توازنه إلا تدريجيًّا: إنها الصورة فى استقرارها وفى اندحارها وفى ولادتها. استشهدت آنفًا للتدليل على هذه الظاهرة بفتنة الصور فى بيزنطة فى بدايات العصر المسيحى أو خلال فترة الإصلاح الدينى فى اللحظة التى دُشنت فيها الحداثة. بإمكاننا أيضًا الإحالة فى العصر نفسه إلى غزو العالم الجديد وبالأخص المكسيك من قِبل الإسبان. لقد كان لهذا البلد حضارة قوية. ومن ثم مجموعة من الصور كانت تصلح له بمثابة مرجعية. ولكى يكون الغزو فعالاً وواقعًا وكليًّا، بالموازاة مع العسكر والسياسيين والإكليروس وبتفاعل معهم، عمد رجال الدين والمدنيون إلى سيادة الصورة الحقيقية ضدًّا على ما اعتبروه مجرد "صور أو تماثيل ملعونة"، ومن بينها "الخاتم الموشوم على البشرة وفى القلوب". صحيح أن صراعًا كهذا ليس خطيًّا، ويوضح المؤرخون التعارضات والتلاوين والاختلافات فى الحكم على هذا الموضوع بين الفئات الدينية. ومهما يكن الحال، فقد بدأ يظهر يقين أكيد بالتدريج، وهو - كما يقول ذلك ببراعة سيرج جروزنسكى S. Gruzinski[9] - يقين "يتعلق بالبحث فى الصور

والتعرف فيها على الشيطان". فالغزاة المستعمرون، حين وجدوا أنفسهم فى مواجهة أشياء وتمثيلات غريبة ووعوا برسوخها وأثرها، أدركوا أن نصرهم لن يكون كليًّا أو بكل بساطة واقعيًّا إلا فى الوقت الذى ستعوض صورهم تلك التى يتم تمجيدها محليًّا. ومن ثم ذلك الصراع المرير الذى سيخوضونه، والذى لن يتوقف إلا مع اندثار صور الأهالى، أو على الأقل مع "تعميدهم" واستقطابهم فى المجموع الرمزى المسيحى.

إن هذا المثال التاريخى يُمكّننا من توضيح الصيغة الحربية للأخلاقية الفلسفية أو للحذر اللاهوتى حيال الصورة، وحيال الصور "الملعونة والمنحرفة" ووفرتها. وفى نهاية الأمر فإن الخوف المعاصر المتعلق بالمظهر والسيادة التلفزيونية والإشهارية من الطينة نفسها: فما إن توجد غائية عقلانية سواء كانت جنة منتظرة أو مجتمعًا كاملاً يتطلب البناء أو بلدًا يتطلب الاستعمار، يكف القبول بكل ما يحبس الناس هنا ويجعلهم يستطيبون الحاضر ويتمتعون بالزمن وهو يمر وبالأشياء التى تمررها. من ثم فالصورة باعتبارها بلورة لكل هذا، الصورة باعتبارها غير مبالية بالشر والخير، الصورة التى تلخص كل هذه المتعوية يلزمها إذن أن تحارب، أو فى أقل الأحوال أن تعوض بصورة أخرى يمكن الإمساك بها والتحكم فيها أكثر.

هكذا، وحتى نلخص، نجد أنفسنا فى مواجهة مفارقة كبرى: فما يُمكّن الوجود فى العالم لكل فرد أو لكل مجموعة اجتماعية، وما يؤسس الوجود الجماعى لكل منظمة سياسية أو اجتماعية، أى باختصار الصورة: أن نرى وأن نُرى، كل هذا مشبوه ويمكن أن يكون شيطانيًّا. وحتى نستعيد بعض الفضاءات الشعبية، يتعلق الأمر هنا بمجال حكر على الشيطان، سيد ومالك الدنيا، بتعارض مع العالم السماوى الأفضل. وبطريقة أكثر تعقيدًا، فإن الصورة هى المجال "الأرضى" الخاص بديونيزوس، باعتباره إلهًا متجذرًا، بتعارض مع ابن النور، الأورانى أبولون: ففى كتاب "ذكرى من طفولة ليوناردو دافنتشى"، يلاحظ فرويد أن هذا المبدع الرائع للصور الذى هو الفنان التشكيلى "كان دائمًا غير مبال تجاه الخير والشر"، ويقدم أمثلة عديدة فى هذا الاتجاه[١٠]. غير أنه فى الآن نفسه يعترف بأننا لا يمكن أن نقيس الفنان بمقاييس سائر بنى البشر. وإذا ما نحن عممنا الأمر، فيمكننا أن نقول أن هذه اللاأخلاقية متأصلة فى كل صورة لا تبحث عما يجب أن يكون عمومًا، وإنما تصف ما يعاش هنا والآن، ومن ثم لا تتحرج فى محاكاة النماذج أو فى إنجاز الأفكار أو اتباعها أو تطبيقها.

ربما كان موطن عقدة المشكل هنا: فالصورة شكل يفتن ويمارس الجاذبية، ومن ثم لا

علاقة له بالأوامر الأخلاقية. فالحذر الفلسفي مثله مثل المعاداة الدينية للصورة أو التنديد السياسي بها ليس في الواقع إلا آليات دفاع ضد جاذبية ما كان الإغريق يسمونه عن حق أخاييل الإدراكات البصرية *phantasia*: فجوهر هذه "الاستيهامات" والأخاييل هو بالضبط أن تكون منفلتة من التحكم، وفوضوية ومتوحشة بعض الشيء. يذكّر ميشيل فوكو بالدور الذي تلعبه الأخاييل في الملذات الجنسية: فهي لا تساعد فقط في تذكرها، وإنما أيضًا في إدراكها. وفي هذا السياق يستشهد ببلوتارك الذي ينصح بصدد الوقت الملائم للفعل الجنسي، بتفادي النور لتفادي "صور اللذة" التي "تجدد باستمرار رغبتنا". كما أن مسألة الصور قوية في أدب الحب التي تركز على كون البصر يعتبر ***"الممر الأساسي للأهواء"***. وأحيل في هذا الموضوع إلى تحاليل ميشيل فوكو في كتابه *"الاهتمام بالذات"*[11]، بيد أن ما يُعاش بشكل مفرط بخصوص المنشطات الجنسية aphrodisia، التي يصعب على كل مجتمع تدبيرها، تظل أيضًا مشكلة بخصوص الجوانب الأخرى من الحياة الاجتماعية.

يمكننا تلخيص هذه المشكلة بالطريقة التالية: فالأخاييل والإدراكات البصرية والصور التي تمثل سندًا لها، كلها شهوانية واقعًا أو افتراضًا، وذلك بالمعنى القوي للكلمة، أي ما يوحدني بالآخر، وما يشجع على التواصل والوصال. من ثم، فإن كل ما يبعث على تلك الجاذبية، سواء كان النظرة أو الصور أو الإدراكات أو التذكرات يلزم أن يخضع للضبط والتدبير بحذر: فالاقتصاد الجنسي بكامله، أي الطريقة التي بها يلزم تمرير الجنس تُلخص هنا. يمكننا القول باختصار بأن الخوف من الصورة يقوم أساسًا على الشحنة الشهوانية التي تملكها: فهي تخرج الكائن عن ذاته، وتشجع على الارتباط بالآخر. هكذا، فما تم القيام به، على الأقل في التقليد الغربي، هو المحافظة على الأنا والذات التي لا يلزمها، مثل الألوهة، أن تعرض نفسها أو تكون موضع نظر أو تشجع على المظاهر. يقول فرانسيس جاك: "إن جوهر الذاتية subjectivité منفصل عن البرانية التي تغير معالمها"، وهذه العبارة تلخص جيدًا قولي: فكل ما هو خارجي وهو طبعًا مجال شاسع يبدأ بمظهر الجسد مرورًا بالصورة، ينتمي إلى الخطيئة الدينية والتشويه الفلسفي وانعدام الكمال الأخلاقي. والمثال المبتغى، حسب منطق الواقع المعطى (اللاهوتي والفلسفي والأخلاقي)، هو الوصول إلى زهد الولي الصالح وطمأنينة النفس لدى الحكيم أو خمول رجل الأخلاق.

إن ضغطًا من قبيل هذا لا يمكن أن يظل من غير آثار. من ثم ندرك أن العالم التخيلي ظل - في جزء منه - غير مفكر فيه: فهو ذو علاقة وطيدة بالمحسوس، وبالمتعة في الحاضر.

وبالنسبية المتاصلة فى الاشياء الدنيوية. لكن، فى الوقت نفسه نرى أن ما يبدو غريبًا للذين يتبعون منطق وجوب الوجود يتناسب تناسبًا كاملاً مع أولئك الذين يهتمون بالحكمة الشعبية ويعترفون فعلاً بأن لا شىء مطلق، وأن أى شىء لا يمتلك قيمة إلا بالعلاقة مع مجموع الناس والأشياء. هذا الربط هو ما تسعى إليه الصورة الحدثية، باعتبارها صورة عارضة وصورة شهوانية: فهى لا قيمة لها فى ذاتها، ولكنها فى حركة انعكاسية تمتح قوتها من الكل الاجتماعى الذى تندمج فيه، ومن الكل الاجتماعى الذى تشكله، وتثيرد وتمجده بهذا القدر أو ذاك من الجمال.

الهوامش

Cité par J. Benda, Essai d'un discours cohérent sur les rapports de Dieu et du (١)
monde, Paris. 1931, p. 43.

Cf. à ce propos J. Le Rider, Le Cas Otto Weininger, Paris, 1982, p. 202. (٢)

مأخوذ، في سياق آخر عن: (٣)

Le Rider, Modernité viennoise et crise de l'identité, Paris, 1990, p. 61.

G.Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris.1965, p. (٤)
178.

وعن الأيقوني انظر التحليلات الخصبة لـ:

A. Arnaud, Pierre Klossowski, Paris, 1990, p. 157.

L. de Unanumo, Journal intime, Paris, 19901, p. 45. (٥)

J. Baudrillard, La transparence du mal, Paris, 1985, p.25. (٦)

G. Agamben, La Communauté qui vient, Paris, 1990, p. 81 (٧)

ومن اللازم العودة أيضًا لـ:

G. Debord, La société du spectacle, Paris, 1967 ; et : Commentaire de la société du spectacle, Paris, 1989.

Cf. Y. Ishagpour, Elias Canetti, Paris, 1990, p.152. (٨)

S. Gruzinski, La Guerre des images de «Christophe Colomb» à «Blade (٩)
Runner», Paris, 1990, p. 41 ou 158.

S. Freud, Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci, Paris, 1927, pp. 26-27. (١٠)

Foucault, Le Souci de soi, Paris, 1984, p. 162. (١١)

وانظر أيضًا:

F. Jacques, Différence et subjectivité, Paris, 1982, p. 45.

الفصل الثانى

الصورة بوصفها "برزخًا"

إن الصورة فى نسبيتها إذن لحظةُ شموليةٍ، ولحظةٌ لما يمكن أن نسميه الكليانية holisme: فمنذ زمن كان ذلك منظورًا ديناميًّا للفكر: فإذا كان الانفصال، كما ذكرت سابقًا، قد ساد فعلاً فى التقليد الغربى، فإن ذلك لم يكن من غير صراع. والتمييز بين العقل والأسطورة فى التقليد الإغريقى أكثر صعوبة مما يبدو: فلدى أفلاطون وأرسطو، اللذين يمكن اعتبارهما من بين الآباء المؤسسين للعقلانية الغربية، نقف على تداخل أكيد بين هذين العنصرين (الأسطورة والعقل)، اللذين كانا فى أصل تقاليد فكرية منفصلة بل متعارضة فى ما بعد. فمثلاً، تتولد عن أسطورة *الروح* لدى أفلاطون، أو الحب الذى تسمو به كل الأشياء إلى ***"محرك ثابت للكون"*** لدى أرسطو، فلسفة من الانسجام والتناغم بمكان. فالأكيد هو أن ثمة تفاعلاً بين هذين القطبين، وهو تفاعل نجده لدى المفكرين الكبار، وعملت مختلف أنواع الفكر الدوجمائى الناجمة عن تأويل الشراح على الفصل بين عنصريه. ولنقل مع كانط: "إن الفكر الأسطورى يظل أعمى من غير عقل تكوينى، كما تظل كل نظريةٍ منطقية وعقليةٍ جوفاء بدون الأسطورة". هكذا، حين ننظر لتاريخ الفكر على المدى الطويل، ندرك أن عقلنة الأسطورة لا تتم إلا بشكل تدريجى ودائمًا بشكل غير مكتمل[1].

لكن، يمكننا القول بأن أفلاطون، بوصفه عالم أساطير مثله مثل كل المفكرين الذين يستلهمون الأسطورة، هو من صلب تراث شعبى متجذر فى شمولية أولية وأصلية. وربما كان ذلك ما يمكن أن ننعته بالحكمة الشعبية، أى الوحدة بين المحسوس والنظر العقلى. بعضهم، مثل هامان Hamann، يرون فى "صور اللغة الشعبية" تبلورًا لتلك الوحدة. وحتى نلعب باستعارة لاهوتية الدلالة نقول بأن ثمة "تجوهرًا للتجربة فى الصورة"[2]. إن عبارة كلوسوفسكى هذه تركز جيدًا على الطابع العجيب والسرى للغة المصورة، الذى يوحد بذلك بين المتعاطين للمقدس ويجعل من النعمة اللامرئية مرئية، أى حدثًا مجتمعيًّا. أما من جانبى، فإنى سأتحدث عن العقل المحسوس، العقل المتجذر، والعقل الملموس، الذى وهو يوجد بمحاذاة الحياة اليومية لا يمكن إلا أن يكون فكرا لهذه الحياة. بهذا المعنى ليست الصورة

تنحّيا للعقل وإنما إغنا، له وطريقة لتشغيل ممكنات العقل ومن المجدى لنا أن يحضر ذلك فى أذهاننا كى ندرك حق الإدراك الانفجار الهائل للصورة ما بعد الحداثية. وعوض أن نرى فيها، كما يفعل بعض أصحاب الأذهان الكئيبة، تعبيرا عن انحطاط الثقافة والفكر، ربما كان من الأصوب أن نتعرف فيها على عودة حياة روحية كاملة أكثر محسوسية، حياة روحية تحيا كل إمكاناتها وتصنع بذلك الجماعة البشرية.

والحقيقة أن الصورة يمكنها فى الآن نفسه أن تشجع على "حب الأشكال" (إدجار فور) وعلى "حب المواد" (ر. هيوغ) والعقل الحسى[٣]. إنها، كما دلّل على ذلك الطوباويون، تمكّن فى ما وراء الوساطات وفى ما قبلها من الوصول إلى ضربٍ من المعرفة المباشرة، وهى معرفة ناجمة عن المشاركة ونشر الأفكار على العموم طبعًا، ولكن أيضًا مقاسمة التجارب وأنماط الحياة وطرائق الوجود. هكذا يمكننا التذكير بالعلاقة الموجودة بين الإيمان اليومى الذى يستلهم الفرنسيسكانية و"الوفرة الوالية للتصوير" التى انبنت عليها تلك النزعة[٤]. ربما كان ذلك هو "سيادة الروح" أو "الحالة الثالثة" التى سكنت بطرق متعددة كل الأبحاث والصياغات والممارسات الطوباوية. وقد قيل بصدد أحد هؤلاء، جواشيم دو فلور وهو من أشهرهم، بأنه يتسم "بتهتك رمزى". والتعبير وجيه، فهو يبين جيدًا التعاون الذى يتم بين الهوى ونهج العقل: فالتهتك الرمزى كان يمكّن فى الوقت نفسه من تثمين فعالية الصورة وحسية المعرفة المباشرة والتنظيم (الذى هو فى نظره نخبة الرهبان التأمليين) الذى يصلح لتجسيد العنصرين الأولين[٥]. إننا هنا أمام تصور شامل للعالم يركز، فيما وراء مختلف أنواع الفصل التى يمارسها الفكر التمييزى، على الطابع العضوى للكل وتكاملية مختلف عناصر هذا الكل. إن الصورة ضربٌ من "الكون الوسيط"، أى عالم وسطى بين الكون والإنسان، وبين الكونى والمحسوس، وبين النوع الإنسانى والفرد، وبين العام والخاص، ومن ثم فاعليتها الخاصة والرهان الذى تمثله.

نحن نقف هنا على الاستعمال الذى يمكن أن نستعمل به تلك المقولة ولو بشكل إيحائى: فالتهتك الرمزى موجود أكثر من أى وقت مضى. صحيح أن ملكوت العقل قد لا يكون هو ما وعد به مختلف الطوباويين الذين جاءوا بعد جواشيم دو فلور حتى كارل ماركس. بيد أنه من الممكن، فى هذا الاتجاه، تأويل وفرة الصور، وانتقام الرمزى وتنامى التدين، وكل المظاهر التى يمكن أن نجمعها خُطاطيًّا تحت عنوان العصر الجديد New

Age(*)، حتى كل ما له علاقة بالصور اللامادية التى انتعشت بفضل التطور التقني، ويمكننا ان نرى فى كل ذلك تحقق حالة ثالثة للعالم لا ترتبط بضرورات المحاربين أو التجار، وانما تعلن واقعًا روحانيًا مختلفًا، أى شكلاً من أشكال الوحدة بين الناس، أقل نفعية وأكثر صوفية. باختصار، فهى تعلن عالمًا له سحره الجديد: حيث ستجرى الحياة فى مكان آخر غير عابئة بالإكراهات السياسية والاقتصادية أو بالأحرى تاركة إياها تتحقق فى مجالاتها الخاصة، قريبة من الفاعلين الاجتماعيين، فى سرية المجموعات الصغرى، وفى الطابع الاجتماعى للجوار، وفى الجو العاطفى لعلاقات الصداقة وفى لزوجة الانتماءات الدينية والجنسية والثقافية، أى فى كل الأشياء التى تحتاج الصور باعتبارها محفزات عاطفية. بهذا لن يتعلق الأمر بقضية الطوباويات الكبرى والأنظمة العقلانية الكبرى، وإنما بتلك الطوباويات الصغرى البيْنية الخاصة بالعصور العاطفية.

ربما كان ما نقوله مجرد أحلام يقظة، لكن لنتذكر والتر بنيامين الذى كان يعتبرها إعلانًا عما سيأتى من العصور المقبلة. مهما كان الأمر ومهما كانت أحكامنا على الأعراض التى ذكرت، أى سواء اعتبرناها يوطوبيات بيْنية أو انحطاطًا محققًا، من الضرورى أن تكون بين أيدينا أداة للتحليل تكون مناسبة لها. ليس ثمة من جدوى فى التنديد القبْلى بواقع معين أو إنكاره، واقع سيجد لا محالة شكل تعبيره القوى والشاذ فى مقدار قوة القمع الذى سيتعرض له. ومن الأفضل أن نصاحب ما يوجد رهن الولادة والولادة معه بالمعرفة(**) ومنحه كيانًا نظريًا، باختصار رفع التحدى النظرى المعرفى الذى يطرحه كل عصر على رهبانه.

والأكيد أن الجواب يوجد فى "علم اجتماع تشخيصى" (ب. تاكوسّيل)، متجذر فى التقاليد التى تحدثتُ عنها وقادر على التفكير فى الطابع العضوى والشمولى الذى حللناه، أعنى فكرًا يعرف كيف يجمع بين صرامة التحليل العلمى أو على الأقل الأكاديمى والحساسية المتوحة من مَعين الحياة نفسها. حين شدد فاوست جوته على رتابة النظرية

(*) النيو آج: حركة أو مجموعة من الحركات ذات المنزع الروحى والفكرى، تسعى إلى تغيير الأفراد والمجتمعات عبر إيقاظ الوعى والروحانيات، وذلك قصد تجاوز الهمجية الطاغية والوصول إلى عصر الحب والنور. (المترجم).

(**) يلعب هنا المؤلف على الجذر الاشتقاقى اللاتينى لفعل connaître الذى يعنى المعرفة مع فعل -cum nascere الذى يعنى الولادة مع. (المترجم)

كان فقط يعترف بالفصل والتجريد الذى فصل المعرفة عن "خضرة شجرة الحياة الذهبية". على العكس من ذلك، فإن أخذ لعبة الصور مأخذ الجد والدفاع عن التصوير، ذلك هو ما يمكن أن يربطنا بحلم الشمولية ذى الذاكرة العتيقة.

لنتذكر بهذا الصدد حلم سيبّيون، وهى أمثولة جميلة يحاول من خلالها سيسرون أن يوحِّد بين البحث الفكرى للإغريق والروح النفعية للرومان، أى "التوحيد بين منطق الفهم ومنطق الفعل" كما يذكّر بذلك فرانكو فرّروتى F.Ferrarotti[٦]. ومهما كانت طبيعة المصطلحات التى سنضعها تحت كل قطب من هذين القطبين، فالأكيد هو أن تفاعلهما يظل حلمًا طوباويًا جميلاً فى مجال المعرفة. وكما هو الحال فى التقاليد المذكورة آنفًا، من الممكن وبأشكال مختلفة، كالتحليل الأسطورى (ج. دوران) والنزعة التشكُّلية formisme (م.مافيزولي) وعلم الاجتماع التشخيصى (ب. تاكوسيل)، أن نحققه من جديد. إن هذا يعنى أنه بإمكاننا فى ما وراء أو فى ما قبل المقولات المجردة، والبحث عن الماهيات والجواهر الكاملة، أن نعرف كيف نأخذ بعين الاعتبار الواقع فى كامل عفويته، على الأقل باعتباره سندًا للفكر. هذا هو ما يسميه كانيتى عن حق "***الصورة المنعكسة***"، أو الرمز فى معناه الضيق، باعتباره وحدة بين عنصرين، وفى سياقنا هذا، الوحدة بين الفكر و"***الشىء نفسه***". ومن البديهى أن هذا الحلم الطوباوى حين يتحقق لا يمكنه أن يكون منهجيًا: فخاصية "الصورة المنعكسة" هو بالضبط أن تجعلنا نعى بتعددية الواقع. بإمكاننا بواسطة الصور إبراز الانسجام وإقامة التعالقات، لكن ليس من الممكن إقامة أنساق. وربما كان هذا هو ما أنقص من قيمة كل محاولات التفكير التى انبنت عليها، بالمقابل فإن الوحدة بين الفكر و"***الشىء ذاته***" من الوجاهة: بحيث يمكننا بها وصف عالم مركّب حيث المتباين هو السائد. فإمكانية التوضيح والتسمية والوصف، إذا لم تكن لها الفضيلة التعميمية التى يمتلكها المفهوم، فهى تمكن من استخلاص العقل الداخلى الذى يحرك كل شىء. وحتى نعود مجددًا إلى إلياس كانيتى، فى كتابه "الجماهير والقوة"، هذا الكتاب النبوئى عن عصرنا، فإننا نجد أن كل تحاليله تعتمد على الأشكال والصور وكل الأشياء التى تنصت للأشياء فى فرادتها، مانحة إياها مدى "الأنماط" القابلة لامتلاك قيمة عامة[٧].

ومع أن هذه الدورة حول الصورة باعتبارها قناة للمعرفة وممرًا لها قد تبدو تأملية شيئًا ما، فقد بدا لى من الضرورى القيام بها، خاصة وأن الموقف الاستنكارى لها قد ساد لفترة طويلة. بالفعل، فـ"الصورة الحية" ناجمة، كما يحدد ذلك أندريه بروتون، عن مقاربة

جزافية بين قطبين متباعدين أشد التباعد. ونحن نفكر فورًا في الحلم والواقع. صحيح أنهما، وبخاصة خلال فترة الحداثة، قد ظلا مفصولين على الدوام. وما كان يُباح للشاعر كثيرًا هو محاولة الربط بينهما، طالما أن لا نتائج وخيمة لذلك، لكن من البديهي أن الحلم، سواء كان فرديًّا أو اجتماعيًّا، كان يجب أن يظل مجالاً هامشيًّا، في الحياة الخاصة كما في الدين المؤسسي وفي خبايا المخادع المظلمة.

وها هو ذلك الحلم ينبثق في الساحة العامة، وربما كان ذلك من سمات ما بعد الحداثة. فـ"***الصورة الحية***" غدت واقعًا لا يمكن تفاديه، قد نستمر في إنكاره، لكننا لا يمكن حصره لمدة طويلة. إنه صُوَرة غدت قوة كبرى في ما تبقى من السياسي، وهي تنبثق مجددًا في توكيد الانتماء العرقي، وتكسر الحواجز، وتزحزح الدول الأمم، وعجرفة الإمبراطوريات المبنية على المعتقد كاشفة بذلك عن هشاشتها. باختصار، فهذه "***الصورة الحية***"، وهذه الوحدة بين الحلم والواقع، من غير أن تحدد نفسها كذلك، موجودة في الصدارة في كل مكان، وهي بهذا المعنى تمكّن من فهم التحويل الذي يخضع له النظام القديم الذي يتم أمام أعيننا. قد يبدو ذلك مدهشًا، خاصة وأن البعض لا يزال يحلل هذا التحويل بمفاهيم كلاسيكية للتحليل الاقتصادي السياسي تعمل على طمأنة من لا يزال يرغب في الاقتناع بهم. بيد أن تلك الدهشة قد تكون خطيرة على شاكلة ما يتلو العاصفة. وبالفعل، ففي الوقت الذي تبدو فيه ترسيمة الدماغ الاجتماعي مسطحة، وفي الوقت الذي أصبحت فيه الطوباويات في عداد الموتى، والوعود العتيقة لم تعد تجتذب أحدًا، ثمة انتظار صامت تدركه العقول النبيهة. ربما يتعلق الأمر بالانتظار الذي يسبق العواصف العتية، والذي يكون صمته الصاخب مكونًا من عدد وفير من الأشياء الصغيرة التي لا تنصاع للتحليل بأداة العقل لوحده. هنا تغدو الصورة المعزولة أو التي في طور التكوين، والصورة التقليدية أو التكنولوجية، عبارة عن دلائل إن لم تمكننا من الوجهة الصحيحة فعلى الأقل من المسار العام.

الهوامش

(١) Cf. w. Jaeger, Paideia, la formation de l'homme grec, Paris, 1964, p. 190 et p. 526, note 8.

(٢) P. Klossowski, Le Mage du Nord, Montpellier, 1988.

هذا التحليل لج. ج. هامان وبيير كلوسوفسكى مأخوذ عن:

A. Arnud, Pierre Klossowski, Paris, 1990, p. 138.

(٣) Cf. G. Durand, « La Beauté comme présence paraclétique », in Eranos jahrbush, op. cit., p. 144.

(٤) G. Durand, Beaux–arts et archétypes,, Paris. 1989. p. 243:

وعن الباروكية أحيل أيضًا إلى كتابى: فى عمق المظاهر، مرجع مذكور، ص. ١٣٨.

(٥) عن جواكيم دو فلور، انظر الكتاب الرائع لـ:

H. de Lubac, La Postérité spirituelle de Joaquim de Flore, t. 1 (p. 46) et 2, Paris, 1979.

(٦) F. Ferrarotti, I grattacieli non hanno foglie, Bari, 1991, p. 29.

(٧) أعتمد هنا على تحليل إيشابور فى كتابه المذكور عن إلياس كانيتى، ص. ١٦ و٣٢. وقد فصلت فى ذلك فى كتابى عن العنف الكليانى، باريس، ١٩٧٩، الفصل الأول بعنوان: "القوة والسلطة" وعن علم الاجتماع التشخيصى أحيل على:

P. Tacussel, L'Avènement de la sociologie, Thèse d'Etat, Şorbonne, Paris 5, 1993

الفصل الثالث

الصورة الرابطة

إن الوظيفة الأساسية التى يمكن أن نمنحها فى أيامنا هذه للصورة هى تلك التى تقود إلى المقدس: فمن المدهش فعلاً أن يوجد خارج كل العقائد ومن دون تنظيمات "إيمانٌ من غير عقيدة"، أو بالأحرى سلسلة من "حالات الإيمان بلا عقيدة"، تعبر - بشكل أمثل - فتنة العالم الذى يدهش بأشكال مختلفة كل الملاحظين. من جهتى، تحدثت عن التدين الذى يطول حثيثًا مجمل الحياة الاجتماعية. طبعًا، ليس المجال الاجتماعى بمعناه الضيق هو المعنى هنا، وإنما كل هذه الديانات "بالتناظر" التى يمكن أن تكون الرياضة، والحفلات الموسيقية والتجمعات الوطنية أو حتى المناسبات الاستهلاكية: ففى كل حالة من هذه الحالات، ويمكننا تمديد لائحتها حسب هوانا، تتم "الرابطة" حول الصور التى يتم تقاسمها مع الآخرين. قد يتعلق الأمر بصورة واقعية أو بصورة لامادية أو حتى بفكرة يتم توحيد الشعور حولها، لا يهم. بالمقابل ما يهمنى هنا هو أن يكون "للشىء الذهنى" فعالية لا نستطيع إنكارها.

يتحدث سيرج موسكوفيتشى فى معرض تعليقه على دوركهايم عن "انبعاث للصور" سيفعل بعمق فى الجسم الاجتماعى. قد يكون ذلك شعارًا أو رمزًا عرفيًا، أى علامة عادية وشيئًا وضيعًا، وكلمة تافهة تغدو فجأة أو بمناسبة طقس معين طوطيمات و"صورًا لأشياء مقدسة" (دوركهايم). بيد أن هذه الصورة بأجمعها، وفى لحظة انعكاسية، تستعيد الحياة وتخلق من جديد الجسد الاجتماعى، سواء فى شكل تجمع أو مجموعة قبلية صغرى تكون لها بمثابة السند. وفى تلك اللحظة ستثير الراية بوصفها "خرقة مخططة" إحساسًا جماعيًا حادًا. وستقوم كلمةٌ عاديةٌ ما بمصاحبة "وظيفة العلامة" لتغدو وسيلة للتعرف والاعتراف، وتصلح كآمر بالتجمع. وفى كل حالة من هذه الحالات تعضد الصورة العروة الاجتماعية التى تستعيد بذلك "قوتها الأصلية"(1).

إن الإحالة هنا إلى دوركهايم ذات جدوى: فمفهومه عن "الوعى الجماعى" إذا نحن لم نجعل منه مفهومًا مجردًا ومفتاحًا كونيًا: ذا وجاهة كاملة فى فهم المجتمع المعاصر وفوراته

المتعددة، التي تقوم كلها حول الإحساسات والعواطف والصور والرموز أو انطلاقًا منها، باعتبارها عللاً ونتائج لهذا الوعي الجماعي. وموقف دوركهايم بهذا الصدد بالغ الوضوح: فالأمر المدهش من هذا المفكر الوضعي أن المجتمع لا يتشكل فقط من خلال ذلك الشيء المادي الذي هو الأرض التي يستوطنها الأفراد، ولا من "الأشياء التي يستعملون" أو "من الحركات التي يقومون بها، ولكن قبل كل شيء من الفكرة التي يكونها عن نفسه". إضافة إلى ذلك، ولكي يوضح أهمية تلك الفكرة ورسوخها وأثرها الكبير، يوضح دوركهايم أن "الوعي الجماعي ليس ببساطة ظاهرة عارضة لقاعدته المورفولوجية، كما أن الوعي الفردي ليس ببساطة تفتحًا للجهاز العصبي". إنه نتيجة ***"تركيبة فريدة"*** تنجم عنها أحاسيس وأفكار وصور "ما إن تولد حتى تخضع لقوانين خاصة بها"[٢].

إن دوركهايم إذن، وهو يرى في الدين شيئًا اجتماعيًا بشكل أساس، لا يغفل عن التشديد على خصوصية واستقلال المثال الجماعي، الذي ينبغي فهمه هنا بوصفه هالة لامادية تنبع من المجتمع لتعود إليه كي تشكل الحياة الاجتماعية وتعززها. إننا نعثر هنا على المفاهيم المنطقية "للسبب والنتيجة" أو "الفعل ـ رد الفعل" التي تستعملها العلوم المعاصرة، والتي إن لم تمكن من تفنيد الآلية العلية التي سادت خلال مرحلة الحداثة بكاملها، فهي على الأقل تلطف منها وتضفي عليها طابعًا نسبيًا: فلدى دوركهايم يكون الدين الذي يتحدث عنه قبل كل شيء تلك الغريزة التي تربطني بالآخر، وهو ما يمكننا تسميته بعد بول دو بال Bolle de Bal "لحمة" reliance، أي ذلك الإسمنت العجيب وغير المنطقي الذي ليس فقط نتيجة لتلك اللحظات الاستثنائية المتمثلة في الحفلات، والشعائر الدينية والطقوس، التي نحسبها عمومًا على الدين، والتي تندرج بشكل أدق في ما يملك اليومي من مبتذل وعادي: ذلك ما يسميه دوركهايم "سلطة العادة التي لا نقوى على مقاومتها"، وهو يذهب بعيدًا في نظام الابتذال موضحًا أن "مجتمعًا بلا أحكام مسبقة سيشبه جسمًا بلا ردود أفعال حيوية: إنه سيكون غولاً غير قادر على الحياة"[٣].

بإمكاننا العثور على العديد من التعابير كالحكم المسبق والرأي والرأي السديد... الخ، لتعيين ما سماه الفكر العالِم بقصد التفنيد، عقيدة doxa، أي هذا الشيء الذي ينفلت من التسمية، والذي جاء العقل الخالص والسليم لمجاوزته. من ثم فمن الأهمية بمكان أن نرى دوركهايم يحيل إلى الحكم المسبق الضروري، خاصة وأن هذا الأخير ـ وهذا ما يهمنا هنا ـ يعبر عن نفسه غالبًا بالصور وبمجموعات من الصور المبتذلة، التي تشجع في الآن

نفسه على وحدة شعور لا يمكن نفيها من جهتي، وأنا أستلهم فى ذلك جلبير دوران، اعتبر أن كل القوالب الجاهزة العتيقة التى تشكل أساس الأحكام المسبقة تتجذر عميقًا فى النماذج الاصلية العتيقة بشكل خفى دائمًا، لكنها تستعيد قوتها فى بعض اللحظات لتغدو مرئية. وتلعب دور الصدارة فى تعضيد المجموعات الاجتماعية ذات البنية الصغرى. هكذا، فالفكرة العقلانية علّةٌ وأثرٌ لهذه المجموعات الكبرى للحداثة التى هى الدول الأمم التى يشكل السياسى تعبيرها الطبيعى، فيما أن الفكرة الصورية يمكنها أن تكون واقعة هذه المجموعات القبلية أو العرقية التى تميز ما بعد الحداثة، والتى ستجد فى "البيتى" domestique فضاءها الطبيعى.

وكما أشرت إلى ذلك آنفًا: ففى الصيرورة الحولية للعالم، أو ربما علينا القول فى الصيرورة الحلزونية للعالم، فإن هذا الشىء "العتيق" الذى هو الحاجة إلى اللُّحمة وغريزة الوجود مع الآخر، أو باختصار الجاذبية الاجتماعية، يعود إلى الواجهة مصحوبًا بكوكبة صوره الإيصالية. فى هذا الاتجاه يمكننا الحديث عن انبعاث الإنسان الدينى باعتباره صورة من صور الإنسان الجمالى، أى باعتباره كائنًا اجتماعيًّا ينتمى لمجتمع لا يقوم على التمايز مع الآخر، ولا على عقد عقلانى يربطنى بالآخر، وإنما على وئام مع الغير يجعلنى أنا والآخر جزءًا لا يتجزأ من مجموعة أوسع تسرى فيها سريان العدوى الأفكار الجماعية والعواطف المشتركة والصور من كل نوع، هذا هو أيضًا ما أسميه عالما "تخيُّليًّا".

إن هذا العالم لا علاقة له بالتاريخانية الحديثة التى كانت تتصور التطور الإنسانى إما بخطية منتظمة وأما بإعادة تأسيس أو انبعاث ما كان فى أصل تجمع اجتماعى معين، كما أصبح متجاوزًا الآن الموقف النقدى المعروف الذى يتمثل فى "تجاوز" التناقضات الفردية والجماعية، ويقوم باختياراته انطلاقًا من تراتبية القيم السائدة، ليمارس فعله بالعلاقة لا بالزمن المعيش هنا والآن، وإنما بالعلاقة مع الزمن البعيد "الآتى". على العكس من ذلك، وأنا أتبع فى هذه النقطة منظرى ما بعد الحداثة، ينبنى العالم التخيلى على ما سماه هيدجر "*verwindung*" وما يقترح فاتّيمو ترجمته بكلمات من قبيل "الاستعادة ـ القبول ـ التحويل": أى استعادة العناصر العتيقة (النماذج الأصلية، الأساطير العتيقة)، والقبول بما هو كائن (المظهر، الظاهرة، النسبية)، وتحويل هذه العناصر العتيقة بادخالها فى حركة لولبية تمنحها الدينامية، وتبث فيها معنًى راهنًا.

يكفينا فى هذا الاطار الاحالة إلى الثقافة ما بعد الحداثية، سوا، كانت عمرانية او تصويرية او سينمائية، كى نقف على اشتغال اللحظات الثلاث المذكورة سالفًا[1]. فتذكر الماضى، والقبول بمكوناته، والتحويلات التى يخضع لها، موجودة بشكل بديهى فى الفن المعمارى ما بعد الحداثى الذى يمثل أفضل تمثيل المقولات الثلاث المذكورة بشكل كاريكاتورى، خاصة حين تظهر فى شكل عمارة أو حى معين: ففى كل حالة من هذه الحالات، يقوم الماضى الذى عبره ننتقد الحاضر الماثل أمامنا بترك المكان للقبول، ولو النسبى، بما يُرى وما يُعاش هنا والآن. لا التاريخ، وإنما الحدث.

إن خاصية الحدث، الذى يمكن أن نشبهه بما سمته الفلسفة الإغريقية بال kairos اى معنى المناسبة، عدا طابعه العرضى الزائل، هو أن يكون مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بالظاهرة التى منحها طابعًا راهنًا ومرئيًّا، وهو فى هذا الإطار يشكل، مع مختلف أشكال الطقوس، امثلة توضيحية ساطعة. من جهة أخرى، فإن خاصية الظاهرة تكمن بالضبط فى أن بها حاجة إلى أن ترى، وهى من حيث بناؤها صورة تُمكّن من الرؤية والمعاينة. هذا هو ما يُمكّن من فهم العلاقة التى أقمتُها بين الإنسان الدينى والإنسان المالى، المتمثلة فى تقاسم الصورة والجماليات التى تفترضها، وفى توليد العلاقة واللحمة، وباختصار فى تشجيعها على الدين.

ليس علينا أن نفهم الدين هنا بوصفه شكلاً تنظيميًّا أو عقيديًّا. وحتى نستوحى تمييزًا لزيمل، يمكننا القول بأن الحياة تولّد "إحساسات وأنماطًا من السلوك نحن مضطرون لتسميتها دينية بالرغم من أنها لا تُعاش أبدًا تحت مفهوم الدين". ويوضح المفكر الألمانى بانها يمكن ان تكون هى الحب، أو الانطباعات الناجمة عن الطبيعة، أو مختلف المثل العليا أو المعنى الجماعى، وكل الأشياء التى تولّد التديّن، والتى ينجم عنها الدين أكثر مما هو سابق عليها[2]. إن هذه العناصر بأجمعها تنتمى فى الآن نفسه لمجال اليومى، وتستعمل فى التعبير عن نفسها قناة الصورة، وتلك خاصيتها المميزة. والأكيد أن هذا الإحساس وتلك الصيغة ورموزهما وتمثيلاتهما يحتلان مكانًا لا يُستهان به فى أيامنا هذه، بل إنهما ـ وفى صيغ بالغة الاختلاف ـ يوجدان فى قلب الحياة الاجتماعية، ويشكلان من ثمّ الولع العائلى/البيتى الذى بدأ يأخذ مكان العقل السياسى.

إن الترابط بين الدينى و"الجمالى" (أذكّر هنا بأنى أعنى به ما يشجع على العاطفة الجماعية المشتركة) من البداهة بمكان فى هذه الأشكال المتطرفة والحدّية التى تمثلها

مختلف أنواع النشوة التى تتخلل الحياة الاجتماعية، وبالاخص منها الوجد الموسيقى والرياضى أو السياحى: فكل هذه الفرص تشجع على الخروج من الذات "والانفجار" فى الآخر ومن خلاله. هنا أيضًا، تشكل الصورة قناة تمرير مفضلة. وفى الواقع، فإنها فى غالب الأحيان هى التى تشجع على الوجد transe وتعززه. وأنا أعنى هنا الوجد أو الحضرة بمعناها الضيق، المشهودة فى طقوس الجذبة، وأيضًا حالات الوجد الأخرى غير المعترف بها كالاستعراضات العسكرية والانفعالات فى علب الليل، ورقص الحفلات الشعبية. والعروض الموسيقية الجماهيرية، أو أيضًا العواطف الجماعية إزاء الموضة والرياضة وعند سماع خطاب رائع، أوتلك التى تظهر فى كل تلك التجمعات و"التجمهرات" المتعددة التى تشتهر بها العواصم الكبرى الغربية ما بعد الحداثية.

ثمة "وجد للمتخيل" منَحنا عنه الباروك مثالاً ساطعًا، وهو ينبعث اليوم عبر التحول الباروكى للعالم: فخاصية هذا الوجد أو هذه الجذبة كما قلت هى أنها تشجع على انفجار الذات. فعبر الصورة أشارك فى ذلك الآخر الأصغر الذى هو شىء أو موضوع، أو شيخ روحى أو نجم من نجوم عالم الفن أو لوحة تشكيلية أو موسيقى أو جوٌ مرح عام،... إلخ، ومن خلال ذلك ينشأ ذلك الآخر الأكبر الذى هو المجتمع. إنها مشاركة سحرية كنا نخالها محصورة بالبدائيين، تعود بسرعة مع استعادة العالم لسحريته. بهذا المعنى فالعالم التخيلى يعمل بفضل لعبة الانعكاسية اللانهائية التى يمارسها على تشجيع "التطابق" على طريقة بودلير، وهو تطابق لا تتآلف من خلاله فقط الأشياء الجامدة أو مختلف عناصر الطبيعة، بالمشاركة الجماعية فى طقوس الصورة، ولكن حيث كل واحد يدخل فى تناغم مع الآخرين حتى يتم خلق ذلك الإيقاع الخاص الذى يقلق الملاحظين الاجتماعيين، والذى يجعل أحواز المدينة تتمرد، وهذه الشريحة أو ذلك التجمع الحرفى أو تلك الفئة المهنية تمارس انشقاقًا على المجتمع.

وفى كل حالة من هذه الحالات تحدث عدوى فعلية: فأنا أحس أنى آخرًا، ومع الآخر أشارك فى عاطفة جماعية يمكنها أن تكون انفجارية أو سلمية، قصيرة أو ممتدة فى الزمن، لكنها فى كل الأحوال حادة ومتوترة وتترجم عضوية قبَلية بالغة القوة، وتعبر أفضل تعبير عن رسوخ صورة ما أو مجموعة من الصور فى جسم اجتماعى معين. ثمة هنا ما سمته لو أندرياس سالومى ***أثرًا رَجعيًا***"، وهو ما يمكن تسميته بلغة معاصرة سيرورة انعكاسية. إننا هنا أبعد ما نكون عن المنظور الأحادى للتاريخ الواثق من نفسه بالشكل الذى فرضته

العقلانية تدريجيًا: "فالظاهرة الدينية الواقعية تتجلى أولاً فى الأثر الرّجعى لإله ما (لا يهمنا كيف نشا) على شخص ما يؤمن بذلك الإله"[٦].

ومن البديهى أن هذا "الإله" يمكنه أن يكون متعددًا، بل يمكننا القول إننا إزاء تعددية من الآلهة الصغرى بعضها أكثر دنيوية من البعض الآخر، ولكل واحد منها شعار رمزى يشجع على التواصل والاندماج. وهذا هو بالتأكيد التفسير الذى يمكن إعطاؤه لما اعتدنا على تسميته بانفجار الاجتماعى واختلاف مكوناته: إذ لا يتعلق الأمر بقيمة وحيدة وبحقيقة تعبر عنها من خلل التحليل العقلانى، وإنما بتعددية للقيم (موضات، طرائق الوجود، أساليب الحياة) تعبر عن نفسها فى خليط من الأيديولوجيات، بعضها أكثر تشذرًا من البعض الآخر. ومع ذلك فإن تعدد الآلهة هذا من الانسجام والتناغم بمكان: فكل هذه العناصر المتناثرة تجتمع فى منظومة، ومن ثم مجازُ إضفاء الطابع الباروكى على العالم الذى اقترحته، بما أن مختلف عناصر المعطى الاجتماعى تتمكن من تشكيل عضوية صلبة بالرغم من هذا التعدد فى المكونات أو بالأحرى بفضله. إن ازدهار الصور ووفرتها، باعتبارد فى الآن نفسه علةً وأثرًا لهذه العضوية، هو ما يجعل الصور مختلفة ومتعددة، لكن متآلفة ومتناغمة مع بعضها البعض، وتكون من ثم وحدة منسجمة وتناغمًا يغلف حياة وتمثلات كل فرد فرد. لقد الححتُ مرات عديدة على فكرة الـ kairos، والصدفة أو المناسبة، وعلى زمن لا يتناهى فى غائية معينة، وإنما يُعاش فى الحاضر: فالصورة تدعونا إلى أن نعيش حاضرًا أبديًا. لكن لا يلزم أن نقع فى سوء التفاهم. فالراهنية présentéisme، إذا كانت تقوم بتنسيب الخطية التاريخية لا تعنى أبدًا نفى الزمنية. إنها فقط تركز على زمن لازمنى، هو عبارة عن *illud tempus* أى هذا الزمن، قد يكون اليوم أو البارحة. إنه باختصار زمن الأسطورة. فهذا الأخير، كما وضح ذلك جلبير دوران مرارًا، لا يقوم بالمفهمة. إنه "حامل للصور"، أو لنقل إنه لا يبرهن، ولا يستعمل السيرورة التطورية للبرهنة، بل يقتصر على الإبداء والعرض montrer، ومن ثم ذلك التكرار والحشو الملازمان "للإبداء أو العرض *monstration*"[٧]. ثمة دائمًا ترابط بين الجمالى والدينى: فالأسطورة وهى تعرض وتبدى تشجع على الوجود الجماعى، والإحساس الجماعى. والصورة التى تشكل سنده تربط فى ما بين الناس، وتشدهم إلى الزمن السحيق معمقة حدة المعيش فى راهنيته ويوميته نفسها. والحقيقة أن التركيز على الأسطورة والحاضر يُمكّن من التذكير بأن الصورة التى تشكل سندًا لهما عنصر جوهرى فى كل بنينة اجتماعية كيفما كانت. هكذا، وقبل أن يقوم أى

مجتمع بإعادة تنظيم حياته المادية، وقبل أن يبلور أيديولوجيا خاصة بالمنفعة، باختصار قبل أن يمنح لنفسه مشروعًا سياسيًا واقتصاديًا أو يكون سلطته، فهو بحاجة إلى قوة غير مادية وإلى الرمزى وغير النافع وكل الأشياء التى يمكننا أن نجمع بينها تحت اسم "المتخيل الاجتماعى". وبهذا الصدد، ليس لنا سوى أن نلاحظ متانة وقوة المجتمعات الوليدة، أو أيضًا الطابع الدينامى لتجمعات الأحداث والشباب أو غيرها من التجمعات (السياسية، والثقافية والدينية) التى تقوم على مثال يتقاسمه أفرادها. وفى كل حالة من هذه الحالات، ما يشكل القوة الحية للمجموعة المعطاة هو طبعًا الطوباوية والمتخيل الذى شكلها. وحين يضعف هذا المتخيل ينجم عنه فقدان البنية الاجتماعية المذكورة لقوتها ونزوعها إلى التفكك.

وعلى سبيل المثال، سأذكر هذه المحاضرة التنبؤية التى ألقاها والتر بنيامين سنة ١٩١٤، وفيها يوضح بأن الطلبة يصبحون عقيمين، وأن الجامعة تكف عن المشاركة فى النقاشات الأساسية للأمة حين ينسون متخيلهم، أى حين ينسون طوباوية معرفةٍ لا هدف لها والبحث فى الثقافة لذاتها، وهو ما يسميه "تشوه الروح الإبداعية وتحولها إلى روح مهنة". وبالفعل، فإن الحياة الطلابية "التى تنصاع كلية لفكرة الوظيفة أو المهنة"، لا يمكنها أن تؤدى إلى تعميق الحياة أو حتى أن تشكل تعلمًا حقيقيًا لتلك الحياة، وهو ما يؤدى، عبر النفع المباشر والآنى، إلى التخصص ومن ثم إلى تقليص الرؤية الشمولية، مما يحول الطالب إلى قطعة قابلة للاستبدال من الآلية الاجتماعية[٨]. لا يخفى أن هذا التحليل من الوجاهة بمكان إضافة إلى كونه لا يزال راهنًا، خاصة أنه يشدد بقوة على ضرورة الإحساس الجمالى، وإحساس النافل غير النافع، وضرورة الطوباوية وقوة الصور فى تشكيل مجموعة بشرية مطالبة فى التفكير والفعل فى المجتمع.

وحتى نكون أدقّ فإن التطابق مع العقلانية الباطنية، ومع البذرة العقلانية *semens rationalis*. (أى مع العقل المخصب *logos spermaticos* لدى الإغريق) هو ما يجعل من البذرة المدفونة تحت التراب وعدًا بالثمار اللذيذة، أو بعبارة أخرى، حين يكون فرد أو مؤسسة ما متطابقًا بعمق مع صورته الخاصة، آنذاك يغدو هو الأكثر إنجازية وتغدو هى الأكثر فعالية. هذا ما تعلمنا إياه الحكمة المشرقية، وكمثال على ذلك هذا المثل المأثور المعروف لدى الرّماة اليابانيين الذين يؤمنون بأنهم يصيبون مرمامهم بدقة حين يركزون فى أنفسهم. بيد أننا نجد هذا المنظور أيضًا فى الفكر الوسيطى: فروبير جروسيتيست R. Grosseteste، رئيس الجامعة، والذى نظم المدارس الجديدة بأوكسفورد، يعتبر القوة

التى تخلق العالم تشع انطلاقًا من "الموطن المركزى" وهذا ينطبق طبعًا على الذات الالهية. لكنه انطلاقًا من ذلك يوضح أن الجمال ينبع من الداخل، وهو ينبثق من جسم معين ولا يأتى من الخارج. والجمال هنا هو ما يمنح الحياة: فهو أشبه ب"إشراقة الشكل". هكذا، فكما أن الذات الإلهية هى "الشكل" الكامل التى ينشأ عنها كل شىء، أى الشكل "المشرق الذى يمنح الحياة. فإن خاصية التكوين الجامعى والدينى هو أن يبلور شكلاً جميلاً فرديًا أو اجتماعيًا يكون بذاته منتشرًا وذائعًا"[٩]. إننا نعثر هنا على القول المأثور للقديس أوغسطين: الخير بذاته ينتشر.

بإمكاننا أن نقدم أمثلة كثيرة فى هذا الاتجاه، يكفينا أن نذكّر بأن الصورة ليست مجرد إضافة للروح، يمكن طردها فى كل الأوقات، أى شيئا مصطنعًا فى أحسن الأحوال، أو بدائيًا ولازمنيًا فى أسوأ الأحوال. إنها على العكس من ذلك فى قلب عملية الخلق، وهى فعلاً "شكل مشكّل" للفرد فى صورته الذاتية وأيضًا لكل مجموعة اجتماعية تتبيَن بفضل الصور التى تمنحها لنفسها، وتكون مطالبة بتذكرها بانتظام. وبالرغم من أن ذلك لا يتم بهذه الطريقة فإن الفرد والمجموعة سيعيشان أنماطًا أصلية مؤسسة، وستُقاس حيويتهما بمدى الوفاء لهذه الأنماط الأصلية. وحين تضعف قوة هذه الأخيرة ينحو الجسم الاجتماعى والجسم الفردى إلى الوهن وأحيانًا إلى الاندثار. إلى أن تأتى صور أخرى لتعيد بعث الجسم المذكور. بهذا نرى جيدًا لماذا أركز على الفعل اللاحم للصورة. وباللعب على نغمية الكلمة بالفرنسية ومعناها بالإنجليزية، يمكننا القول بأن الصورة تشد relic، وتمنح مواطن الربط، وتتحكم فى كل عناصر المعطى المدنى فى ترابطها، وهى فى الآن نفسه تمكن من تلك ***الثقة*** التى نحتاجها للوجود. والتى علينا أن نمتلكها إزاء كل ما يحيط بنا، سواء تعلق الأمر بالمحيط الاجتماعى أو المحيط الطبيعى. ومن خلال العمليات أو المقولات المختلفة التى أشرت إليها يمكننا القول بأن المتخيل والصور والرمزى تتطلب تلك الثقة الضرورية التى تمكن من الاعتراف بالذات انطلاقًا من الاعتراف بالآخر مهما كانت وضعية وهوية ذلك "الآخر" (فرد، فضاء، شىء، فكرة...).

إن الترابط وإعمال الثقة إذن هو ما يشكل المحيط فى معناه الأبسط، وهو ما أحبذ نعته، إمعانًا فى التركيز على كوننا إزاء شىء يوجد بشكل سابق على الفرد والجماعة، بـ "المعطى" الاجتماعى أو "المعطى" المدنى. ونحن نجد ذلك لدى شوتز Schütz فى عبارته القوية هذه: العالم المعطى هبة. وبما أن عقولنا قد تلبدت بمفاهيم العمل والفعل والتاريخ

وتطوراته، فإننا قد لا نكون أعرنا اهتمامًا لهذا العالم ولذلك المحيط، أو بالأحرى أنه أُخذ بعين الاعتبار. ولكن فقط كشيء سكوني، وكشيء أو موضوع كان من اللازم استغلاله وتدبيره والتحكم فيه. وبتذكيرنا بالشحنة التخيلية /الصورية لهذا العالم "المعطى"، فإننا نرد له قوته الدينامية: فالمحيط يقوم على تقابل وانعكاسية، وهو يشكل وسطًا حيًّا يغدو من ثم "وساطة" médiance (أ. بيرك) أو "مسارًا أنثربولوجيًّا" (ج. دوران).

على هذا النحو من الفهم، لا يكون المحيط شيئًا جامدًا بسيطًا. صحيح أنه يتكون من الفضاءات، في شكل أمكنة وآثار وأزقة، لكن هذه الأماكن تمتلك عبقريتها حسب القول المأثور. وهذه العبقرية تأتيها من بناء أو عدة بناءات متخيلة، سواء كانت حكايات أو خرافات أو ذكريات مكتوبة أو شفوية أو أوصافًا شعرية أو روائية. هذا كله هو ما يجعل الثبات الفضائي يتحرك ويحرِّك، وبمعنى ما فنحن نمنحه الحياة وهو يحيي. ويكفي بهذا الصدد الانتباه للأهمية التي تكتسيها مفاهيم من قبيل "البلد" أو "الأرض" مع الشحنة الرمزية التي تمنح لها، كي نقيس مدى هذا "النشاط الحيوي". وقد بين هالبواش Halbwachs الدور الذي لعبته الطوبولوجيا المتخيلة بصدد الأرض المقدسة: فالحنين أو الطوباوية لهما فعالية كبرى إن اعترفت بها الرؤية الجيوسياسية فستكون ملهَمة. والتواريخ الإنسانية تبين آثارها، والأحداث الراهنية الساخنة في ربوع المعمور تبين أن ما اعتبر متجاوزًا من خلال المعاهدات والتقسيمات الحدودية العقلانية والتمركزية، أي الوحدة بين "البلد" (السكوني القار) والرمزي (الدينامي) يشبه فتيل قنبلة ذا نتائج لا تحسب عقباها. وهو أشبه بشبح يسكن كل شيء. إن الإحالة إلى الفضاء المعيش رمزيًّا، أي لما سميته "النشاط الحيوي" للبلد أو الأرض، يمكن من أن نفهم جيدًا أن التمثيلات الجماعية هي التي تشكل المجال الذي نعيش فيه مع الآخرين. قد يكون ذلك هو التمثيل الأسطوري للعالم القديم أو التمثيل العلمي السائد في أيامنا هذه، والفرق بينهما ليس ذا أهمية بالغة. وكما يُذكر بذلك مارسيل ماوس على هدى كتاب "الأشكال الأولية للحياة الدينية" لدوركهايم، من الضروري منح "دور أساس للعنصر النفسي للحياة الاجتماعية، أي للمعتقدات والأحاسيس الجماعية". إن هذه التمثيلات الجماعية، سواء اعتبرت لاعقلانية أو تم النظر إليها باعتبارها أومهمًا أو رواسب من المعتقدات العتيقة، وسواء كانت عواطف أو أهواء تعاش في مجالات مختلفة كالسياسة والرياضة والجامعة، تلعب دورًا "رمزيًّا" لا يمكن نكرانه، بمعنى أنها تستعيد شكلاً من الشمولية حيثما ساد الفصل والتمييز بين الكلمات والأشياء، وبين الوقائع الاجتماعية والوقائع الفردية، وطبعًا بين الأفراد في ما بينهم[١٠].

هكذا، فإن الصورة الجماعية، التى تستوطن مكانًا ما وتعمل على تحريك الفضاء، لها وظيفة الرحم: إذ هى تحافظ على ما بداخلها وتحميه وتمنح نور الوجود لمولوداتها: فالمرء ينتمى لمكان ما كما ينتمى لطفولته، انطلاقًا من ذلك يتحقق النمو والازدهار. بيد أن ذلك المكان (مثله مثل زمن الطفولة) يلعب الدور الذى أشرنا إليه إذا كان يمتلك ذلك "القدر الزائد" الذى يمنحه له المتخيل الاجتماعى. ولم تخطئ النظر فى ذلك مدرسة شيكاغو، والدليل على ذلك ما صرح به أحد روادها روبير بارك Robert Park من أن "المدينة شىء أكبر من تجمُّعٍ من الأفراد والتجهيزات الجماعية... إنها أيضًا أكبر من مجرد تجمع من المؤسسات والأجهزة الإدارية". المدينة، كما يخلص لذلك، "حالة ذهنية"[11]. إنها صيغة وجيهة تشدد جيدًا على أن مادية مكان ما تخترقها مجموعة من الصور الجماعية التى تمنحها معناه: فالصورة والفضاء يعزز بعضهما بعضًا فى حركة من الفعل والفعل المرتد، لا لأجلهما بل لكى يستثيرا، فى الدينامية التى يخلقانها، هذا الوجود الجماعى الذى هو كل حياة فى المجتمع.

بهذا المعنى تكون الصورة ثقافة، وتكون الصورة فى أصل الثقافة، وذلك بالمعنى القوى لكلمة ثقافة: فهى ستسمى إله البيت الفلاحى، وستشكل الذاكرة الحضرية مثلها مثل جذور البيت القروى، وبكلمة واحدة وهنا أيضًا يتعلق الأمر باللحمة: فهى تحدد السلوك الإنسانى تبعًا لوسط معين، وفى الآن نفسه تصوغ هذا الوسط تبعًا لذلك السلوك الإنسانى.

هذا بالضبط هو ما أرغب فى إبرازه: فالفضاء المعيش والمتصور يشجع على موضوعة "الإحساس مع" التى تطورت بشكل كبير مع الرومانسيين فى القرن الماضى: الإحساس مع الآخر أو الآخرين، "أو الإحساس مع" الطبيعة فى صيغها المتعددة. وقد ذكَّرت بأن الصورة، فى ما وراء أو فى ما قبل النقد، كان بإمكانها أن تحيل إلى ما سماه هيدجر الـ *verwindung*، أى الاستعادة والقبول والتحويل لعناصر عتيقة فى وضعية معاصرة، عبر تحيينها فى الحاضر. وبعد مثال الفضاء، يمكننا أن نضيف بأن الصورة، على هدى الرومانسية أى فى ما وراء أو قبل نقد المقدس، تشجع على ما سماه شليرماخر "جماليات للدين"، باعتبارها شكلاً من الإطناب، بما أن الحس الجمالى *aisthesis* واللحمة تنهضان جوهريًّا على الإحساس المشترك، و"الإحساس مع".

بإمكاننا القول بأن هذا "الإحساس مع" هو ما يشكل التديُّن المحيط الذى يعتبر خاصية ما بعد الحداثة: فالرابطة الدينية فعلاً لا تنحصر فى المؤسسات أو فى الأمكنة

المخصصة لها ففى حالات حدّية، كالإسلام مثلاً، سوف تشمل مجمل الحياة، إلى حد تغييب التمييز بين الحياة الخاصة والحياة العامة. وبصيغة أخرى، يمكن لذلك الإحساس أن ينتشر فى الجسم الاجتماعى فى شكل تطور طائفى، كما أنه قد يوجد فى شكل خفى، فى تلك "القبائل" التى تثقب النسيج الاجتماعى فى جميع الميادين، السياسية والجامعية والثقافية وحتى الصداقية منها: ففى هذه الحالة يشكل الشيخ الروحى والإمام العقدى والزعيم السياسى والمثقف السامى صورًا يتم التجمع حولها وتقديسها والجهد فى حمايتها ونشرها.

إن الطابع الديخى "للإحساس مع"، والدور الحاسم الذى تلعبه الصورة، يعبران عن نفسيهما أيضًا فى "التقديس" الخاص الذى تمثله مختلف الطقوس اللّهْوية (لعبة اللوتو، ألعاب الحظ المختلفة)، وعلم التنجيم، والعرافة وغيرها من صيغ تقديس الطبيعة، التى تشجع على الانصهار حول الاحتفال بالكون فى شموليته، من الإيكولوجيا إلى الماكروحيويات macrobiotique، مرورًا بمختلف أشكال العهد الجديد. هنا أيضا، لا تملك عقلانية الحداثة أى سلطة، أما المتخيل، المزوج غالبًا بالعقلانية التكنولوجية، فهو العنصر الحاسم فى الهيكلة الاجتماعية.

وسنجد أخيرًا "الإحساس مع" ذا الطابع الجمالى الدينى فى خلود الرموز والأماكن الصغرى للتعبد داخل العواصم الكبرى الغربية، أو فى أماكن (من قبيل المطارات والمعامل والمتاجر الكبرى) تبدو قبليًا غير مناسبة جدًا للدَّفق الذى تثيره. ونحن لا نتحدث هنا عن بلدان مثل البرازيل حيث التوفيقية والتدين المتفاقم يشجعان طبعًا على تعدد ظواهر كهذه وبخاصة على مسرحتها. وقد شددنا على أن بلدًا كاليابان قد أصبح مطبوعًا بذلك. وهكذا، فإله الحرب فى القرن العاشر للميلاد طايرا نو ماساكادو، الذى يُتعبد به فى معبد صغير فى حى الأعمال أوتيماشى بطوكيو، أو إله التجارة إينانى الذى يوجد معبده فى قمة المتاجر الكبرى، أو أيضًا المجمع الصناعى الكبير ميتسوبيشى الذى يمتلك معبدًا له بأوساكا بلدته الأصلية، كلها تبين عن تعدد الأمثلة التى تتماشى مع هذا الاتجاه[١٢]. وتعتبر "معابد الشركات" (ككيغيو وجينجا) بهذا الصدد بالغة الأهمية: لأنها تشهد على ذلك الخلود الذى تحدثت عنه آنفًا، بل إنها أكثر من ذلك توضح كيف أن مجالاً كهذا، أزاحته الطايلورية الغربية من مضمار العواطف والأحاسيس الجماعية، هو فى الواقع متأصل تمامًا منه، وهو ما يبدو أن ثقافة أو صورة الشركات قد بدأت تتقبله باحتشام، بل يمكننا الاعتقاد بأن

تنافسية الشركات اليابانية يقوم بالضبط على كون المشاركة (السحرية) في صورة الشركة والتدين الذي يفترضه، كل ذلك يؤدي إلى التفاني، بل أحيانًا إلى التبعية التامة للمعمل والمكتب والجامعة التي ينتمون إليها، والتي يهبون لها شخصهم.

ويمكننا أن نتابع إلى ما لا نهاية لائحة هذه الوضعيات والظواهر والأجواء التي توضح رسوخ الصورة (الجمالية) وقوتها الجذابة (الرابطة). يكفينا الآن أن نعتبرها بمثابة مسالك للبحث ستدفعنا إلى التفكير في تحولات المجتمعات ما بعد الحداثية: فالصور بعد أن نزلت من علياء سماء الأفكار مسّت بعدواها في السراء والضراء مجمل الحياة اليومية.

الهوامش

(١) S. Moscovici. La Machine à faire les dieux. Paris. 1988. p. 74.

وانظر أيضًا: F. Ferrarotti. La Foi sans dogme. Paris. 1992.

لقد عالجت أنا أيضًا مشكلة التدين فى كتابى: زمن القبائل، كتاب الجيب، ١٩٩١.

(٢) E. Durkheim. Les Formes élémentaires de la vie religieuse. Paris. 1968. pp. 604. 605.

(٣) E. Durkheim. La Science sociale et l'action. Paris. 1970.

أحيل بخصوص اللحمة إلى:

Bolle de Bal. La Tentation communautaire. op. cit.

(٤) Cf. G. Vattimo. Ethique de l'interprétation. Paris. 1991. pp. 20-22.

(٥) G. Simmel. La Tragédie de la culture. Paris. 1988. pp. 234-235.

(٦) A. Livingstone. Lou Andreas-Salomé. Paris. 1990. p. 84.

وحول "جذبة المتخيل" فى الباروكية، انظر:

G. Bazin. Le Destin du baroque, Paris, 1970, p. 42.

(٧) G. Durand. Beaux arts et archétypes, Paris. 1989. p. 144.

(٨) Cf. W. Benjamin. Mythe et violence. Paris. 1971. pp. 44-45.

(٩) Cf. G. Duby. Le Temps de cathédrales. Paris. 1976. p. 175

(١٠) Cf. Moscovici. La machine à faire des dieux. op. cit.. p. 136

والإحالات التى يقدم عن مارسيل ماوس وإميل دوركهايم. وانظر أيضًا:

M. Halbwaschs. La géographie imaginire de la terre sainte. Paris. 1941.

Namer, Mémoire et société. Paris. 1987.

(١١) R. Park. « La Ville ». in L'Ecole de Chicago. Paris. 1979

وانظر فى التحليل نفسه، الإحالة إلى ثقافة المدينة لشبنجلر.

(١٢) فى ما يخص شليرماخر و"الإحساس مع" الرمانسى، انظر:

M. Michel, La Théologie aux prises avec la culture. De Schleiermacher à Tillich. Paris 1982. p. 74.

وعن الأمثلة اليابانية انظر:

Pons. Paris. 1988, pp.250-252.

الفصل الرابع

"الشـىء المصـور"(*)

تجد تحولات المجتمع ما بعد الحداثى تحققها الكامل فى الحياة اليومية: فهذه الاخيرة كانت فعلاً، وفى أسوأ الأحوال، موضوعًا للتشيؤ (جورج لوكاش)، وفى أحسن الاحوال عرضة للنقد (هنْرى لوفيفر)، وفى كل الأحوال مجالاً لمادية يتم التمتع بها بنوع من الخجل، فيما كان من الضرورى على الأقل نظريًّا مساماتها sublimer. غير أن الأمر لم يكن كذلك دائمًا، ويمكننا التصور أنه لن يكون دائمًا كذلك. ويبدو لى أن الصورة، كما رأينا خاصياتها الكبرى، تجهد فى إضفاء الطابع الروحانى على المادة، أو بالأحرى استخراج الروح التى هى مشبعة بها.

لقد تحدثت عن إضفاء الطابع الباروكى على العالم ما بعد الحداثى، ويمكننا أن نُذكِّر بأن ثمة تصورًا باروكيًّا للمادة ينسّب من التنديد الأخلاقى الذى يطبق عليها فى الغالب، وهو مختلف أشد الاختلاف عن الطريقة الميكانيكية التى يتم تحليله بها فى الحداثة. وأنا أستشهد هنا بدولوز الذى يحدد جيدًا هذا التصور الباروكى الذى يشهد بـ"منزع عُضوى معمَّم أو بحضور للعضويات فى كل مكان (الفن التشكيلى الكارافاجى(**)): فالمادة الثانوية مكسوة، لكن "مكسوة" هذه تعنى أمرين اثنين: أن المادة مساحة حاملة، وبنية مغطاة بنسيج عضوى، أو أنها النسيج نفسه أو الغلاف والنسيج الذى يغلف البنية المجردة"(1).

وفى الحالة الثانية تكون المادة عضوية: إنها بنية مركبة من تعددية من العناصر التى تراكب فى ما بينها. وكل العناصر مهما كانت أهميتها ومهما كانت دقتها تدخل فى تفاعل

(*) يستعمل المؤلف هنا كلمة objet، التى تعنى فى الفرنسية الشىء والموضوع، والغالب أنه يعنى هنا الشىء بوصفه موضوعًا. (المترجم)

(**)الكارافاجية: نسبة إلى صاحبها لوكارافاج (١٥٧١- ١٦١٠)، أحد الفنانين الإيطاليين الأكثر تأثيرا فى عصره، بحيث إن تجديده تمثل بالأساس فى تجاوز التقاليد التشكيلية، اعتمادًا على منزع طبيعى يشتغل على المادة وعلى تقنية النور والعتمة. كان فى أساس النزعة الكارافاجية التى سيطرت فى القرن السابع عشر فى أوروبا. (المترجم)

بين بعضها البعض وتؤلف النسيج المقصود انطلاقًا من هذا التفاعل ذاته وحتى نستعمل تعبيرا أردده كثيرًا بصدد ما أسميه "شكلانية": الشكل مشكّل، أو أيضًا الشكل يغدو قوة حيوية. وها نحن نرى بوضوح ما يمكن أن يساعدنا به هذا التصور الباروكى فى إدراك ***النسيج الاجتماعى*** المعاصر. فهذا الأخير لا يتبلور فقط انطلاقًا من غائية قصيَّة، أومن مثال يبتغى بلوغه ومن برنامج يرجى إنجازه؛ على العكس من ذلك، فهو يتشكل انطلاقًا من حياة مادية قريبة تتكون من أشياء تافهة وملموسة حيث يكون للحواس والإحساسات والعواطف موقعها. وحتى أكون أدقّ، يمكننى القول بأن المادة باعتبارها قوة، كما هو الأمر فى الباروكية، تتبدى فى شكل لوحات وتماثيل أو كنائس، وفى الوقت المعاصر، فالصورة باعتبارها كساء وغلافا مكتفيا بذاته أصبحت مجاز المادة.

ثمة العديد من الطرائق لتحليل هذه "المادة" فى أيامنا هذه، مثلا حين تتجلى فى الآثار الثقافية (من تشكيل وعمارة ونحت)، لكنى التزامًا بمنهجى، ولطريقتى فى إثارة الانتباه للتافه ولما ليس محللاً (أو لما حظى بالقليل من التحليل)، أرغب فى البرهنة على أن الشىء هو الذى يمكنه أن يكون فى الوقت المعاصر صيغة من صيغ المادة. الشىء الشريف طبعًا، ذلك الذى يحظى بالعواطف وذكرى اللحظات السعيدة أو العلاقات الحارة: الشىء النافع أيضًا، الذى من دونه تفقد الحياة الاجتماعية معناها: لكن أيضًا وحتى يغدو التحليل أكثر وجاهة، الشىء النافل، اللعبة، ركام الأشياء التى لا أهمية كبرى لها، والتى تتنامى فى معابد الاستهلاك أو فى متاجر التخفيضات التى تتزايد فى عواصمنا الغربية. وحين نعود "للشىء عينه" آخذين إياه بعين الجدية، غير باحثين عن المعنى البعيد الذى قد يكون له أو عليه أن يكون له، وإذا ما أنا طبقت هنا هذا المنظور الذى لا يشتبه قبليًا فى الشىء ولا يجعل منه شكلا معاصرا للخطيئة، آنذاك يمكننا أن نرى فيه تبلورا للأحلام وللصور، أى للرغبة فى اللانهائى التى لم تكف عن اختراق الكائن الإنسانى. قد يبدو من المدهش القيام بالتقريب بين الشىء والصورة، أو أن نرى فى وفرة الأشياء مظهرًا من مظاهر قوة الصورة القاهرة. أدقق هنا أنه ليس المظهر الوحيد، لكنه لا يقبل التجاهل: فقريبًا من الدلالة الأصلية لكلمة "شىء" (objet) يعنى هذا المفهوم ما هو هناك، موضوعًا أو مرميًّا أمامى، أى امتدادًا مرئيًّا قابلاً للتحديد المكانى، يمكننى أن أتخيله وأن أراه. وإذا نحن ابتغينا تعميم القول أو توسيعه يمكننا القول بأن ذلك هو ما أدهش شوبنهاور حين قال: "العالم إذن تمثيل représentation" موضحًا أن تلك الوضعية هى ثمرة "واقعية تجريبية مرتبطة بالمثالية

المتعالية"[٢]. ومهما تكن المصطلحات الفلسفية المستعملة، فيكفى أن نلاحظ فى هذا التعبير التعاضد الكائن بين ***الشيء*** الذى لا يمكننا إلا أن نراه والفكرة فى معناها الشامل (المتعالى) التى تعبر عنه.

من جهة أخرى، فإن فرضيتى تتمثل فى أن الشيء، باعتباره عنصرًا من المادة، هو قطعة أو بالأدق صيغة من صيغ ما يسميه جلبير سيموندون "الواقع السابق على الفرد"، وهو واقع يتضمنه كل واحد منا مثله فى ذلك مثل الأشياء. من ثم، فإن الجاذبية والتطابق، وأكثر من ذلك "المشاركة" مع هذه الأشياء فى طابعها شبه السحرى، طريقة لإعادة إدماج هذا "الواقع السابق على الفرد" التى سعت الفرْدَنَة المتصلة بالعملية الاجتماعية إلى تجزيئه[٣]. بهذا المعنى يكون الشيء استذكارًا للمادة الأولية materia prima التى صيغ البشر منها. ففى هذه المذكرة ثمة بالتأكيد جمع بين الواقعية، وهى ما يمكن التأكد منه تجريبيًّا، وبين المثالية وهى ما تجعلنى أفكر فى الشيء وما يجعلنى أطمح إليه، وذلك بفعل المشاركة التى يؤدى إليها. وحين ندرك الشيء على هذا الشكل، فهو يغدو أقرب من ذلك الشيء الآخر الذى هو النمط الأصلى archétype باعتباره صورة غابرة فى الزمن تخترق كامل العقل الإنسانى والجماعى. وفى إطار علاقة انعكاسية معروفة، يمكن للشيء أن يغدو القالب الجاهز الذى يُنهك زمنيًّا القوة التى متحها من النمط الأصلى اللازمنى، وآنذاك لن يكون من قبيل المفارقة أن نرى فى الشيء العرض الدائم ***لواقع جماعى*** نستمر بشكل غير واع فى الطموح إليه. وسواء أكان ذلك الواقع هو المجموعة البشرية البدائية أم الدفء الرّحمى أم الطبيعة الخالصة أم الأرض الخالية من الشر أم أى شكل من أشكال الطوباوية، فذلك لا يغير شيئًا من الأمر: فهو يسعى للتعبير عن نفسه والظهور وليكون مرئيًّا: فالشيء والصورة هما وجها تلك الضرورة.

وإذن، فالأمر يتعلق بالشيء باعتباره تذكيرًا بصورة أصلية، وهذا هو ما يفسر الارتباط الفتيشى (البُدّى) الذى يُخَص به وكل الإسقاطات التى يثيرها فى الإنسان. وهكذا، من دون أن نهمل مختلف التأويلات النفسانية، يمكننا أن ندرك أفضل العلاقات الحميمة التى تحصل لنا سواء مع الأثاث باعتباره تذكارًا عائليًّا أو مع سيارتنا وقلمنا وتلك البذلة التى تحمل دلالات ليبيدية. واللائحة طويلة لهذه الأشياء (انظر جورج بيريك) التى تركز صورة لى بالتوحد الذى أقيمه مع صور العالم، لكن يمكننا الاتفاق أوليًّا على كون هذه "الأشياء" تشجع على الإسقاطات خارج الجوهرية الفردية، وهى بذلك تجعل من كل واحد

عنصرًا من الكل الجماعى، وهذا هو ما يُمكّن من تفسير أننا لا نملك هذا الشئ، أو ذاك، بل إننا مسكونون بها. إن هذا "الاستلاب" قد لا يحتاج الشئ، الآن إلى أى تفسير بمفاهيم أخلاقية باعتباره تشييئًا تجاريًا، بل بالعكس باعتباره مشاركة سحرية فى مجموع أوسع: فأنا أغدو غريبًا عن نفسى، وهذا ما يجعلنى أندمج كلية فى المجموعة البشرية للآخرين. وفى رأيى فإن العديد من السلوكات الفائرة، وسلسلة كاملة من المحاكيات، باختصار كل سيرورات *الموضة* التى بدأنا نعترف لها فى كل الميادين بأهميتها المتزايدة، تجد جذورها هنا: أى أننى أستلب نفسى تجاه نفسى بواسطة الأشياء وأضيع فى الآخرين.

وهكذا إذن، فإن الشئ مهما كان جامدًا يدخلنا فى العالم الحى للتوحد مع الآخرين: فقد كان التعبد بالصور فى الكنيسة الكاثوليكية يلعب بالتأكيد هذا الدور: فالتمثال الذى لم نكن ندين له بغير طقس "إكرام القديسين والملائكة" كان يدخلنا فى المجال الواسع "للتشارك مع القديسين"، أى مع أولئك الذين كانوا أحياء، ولكن أيضًا فى التشارك مع أولئك الذين سبقونا لملكوت السماء. يمكننا قول الشئ نفسه عن التشارك الذى تفضى إليه أشياء الاستهلاك الجماهيرى: فهى تدخل الناس بشكل جماعى فى ملكوت دنيوى أكثر زوالاً ومأساوية من الجنة المسيحية، لكن لكل عصر ـ على كل حال ـ الجنة التى يقدر عليها (أو التى يستحقها). ويكفينا نحن الذين نلاحظ ذلك أن نتعرف فى ذلك على "سمة ذهنية للجامد" تدخل الناس، بفعل عملية عكس غريبة، فى عالم الحركة الاجتماعية. أليس هذا ما تعنيه أصلاً كلمة "تجارة"؟

فبالفعل، بجانب تجارة الأفكار (الأيديولوجيا) ثمة تجارة الخيرات (الاقتصاد) وكل منهما يقوم بتدبير الأشياء، ويشجع على تبادلها وتداولها، ويساهم بذلك فى الحركية العامة للحياة الاجتماعية. بيد أن هذه التجارة ذات الأشكال المتعددة لا يمكنها أن تدخل فى علاقات مع عناصر أخرى، ذلك أن هذه الروح التى تأتى للأشياء من خلال الأشياء لا يمكنها أن توجد إلا من خلال وجود "الإخبار" الذى تقوم به الصور. فالمادة العضوية، بالمعنى الأقوى للكلمة، خاضعة للإخبار والإعلام: فالصورة تمنح الشكل وتنظم العلائق وتقيمها. ولقد وقفنا على الطابع النمطى الأصلى للعلاقة بين الشئ والصورة (القالب الجاهز ـ النمط الأصلى)، ويمكننا أيضًا أن ننتبه لتعبيره المعاصر: ليس ثمة من منتوج بدون صورة تجعله معروفًا وتمكن من تداوله ونشره وبيعه. فلا شئ يفلت من هذا التشكيل، المنتوج الصناعى طبعًا ومعه أيضًا "المنتوج" الأدبى والدينى والثقافى. والأمر نفسه ينطبق

على المدن والجهات أو البلدان التى "تؤكد نفسها" بهذا الشكل، والتى تسعى من خلال "اللوجو" والشعار أو أى تصميم (ديزاين) إلى إعطاء صورة عن نفسها تترك أثرًا وتشجع على ديناميتها الخارجية ونشاطها الداخلى.

وهكذا فإن الشىء الذى تم منحه **شكله**، أى الشىء الذى يأخذ طابعًا روحانيًا فى الصورة يمكن أن يُدرك بوصفه بحثًا عن الجوهر الأولى والعتيق، وعن "الواقع السابق على الفردية" الذى يشكل عمادًا لكل مجتمع. وهذا الأمر يصعب علينا بقدر ما استيعابه من كثرة تعودنا على اعتبار الصورة مجرد استنساخ وإعادة إنتاج إما للمرئى وإما للفكرة (أو المثال) اللامرئية. وربما لفهم رسوخ الشىء ـ الصورة، علينا الإحالة إلى هذه الفكرة التى نجدها لدى أهالى المكسيك: "إكسيبّتلا"، التى تشدد، حسب جروزنسكى، على محايثة immanence القوى التى تملكها الصورة. فـ"الإكسيبّتلا" هى وعاء السلطة، والحضور العيانى المتجلى و"تحيينٌ لقوة منفوثة فى الشىء، أى فى كينونة حاضرة"، وذلك من غير أن يأخذ فكر الأهالى الوقت للتمييز بين الجوهر الإلهى والسّند المادى له"[٤]. تنبثق صورة هذه الآلهة أو تلك، بالنسبة إليهم، من خلال الشىء، ومن خلاله أيضًا تقوم بفعلها وتغدو إجرائية. وفى هذا المنحى يغدو الجسد الجماعى ديناميًا بقوة الصورة نفسها المحتفى بها، وبقوة ذلك الشىء المتعبد به. وبتناظرٍ مع ذلك يمكن قول الشىء نفسه عن الشىء- الصورة المعاصر: فبامتلاكه، وبامتلاكه للناس ينفلت الإنسان من ذاته ومن عوارض العالم كى يبلغ حالة مادية خالصة، وكى يشارك فى القوة الشمولية للمواد الأولية للمعطى الدنيوى: فالإنسان ما بعد الحداثى الذى يداعب سيارته، المفتون بسجالة الفيديو أو أى شىء آخر من ذلك القبيل، يشبه الإنسان البدائى الذى حين يمس التمائم أو يصرف بسخاء لشراء حلية من الأصداف البحرية، يشارك فى القوة الأصلية للعالم المحيط. وأثناء ذلك، تنشأ مشاركة وجدانية صوفية.

إنها مشاركة وجدانية مع الطبيعة، لكنها مشاركة صوفية مع الآخرين، ولو أن ذلك قد يطول فمن المفيد الإلحاح على هذا البعد المتعلق بالمشاركة الوجدانية للشىء، خاصة وأن ما تم التشديد عليه بصدده هو بالأخص جانبه الاستلابى، والمنطق الانغلاقى الذى يفضى إليه. صحيح أن هذا الاستلاب وذلك الانغلاق كانا خاصيتين للحداثة. يتعلق الأمر هنا بإجراء كان ما سمى بالماركسية الغربية، وبخاصة لوكاش، قد نجح فى تحليله كما نجح فى ذلك بشكل أكثر جلاء المقاميون (من قبيل ج. دوبور ور. فانيغيم) خلال الستينيات من القرن

العشرين. وفى الخط نفسه يمكننا أيضًا تصنيف كتاب "نظام الأشياء" لبودريار، الذى أذاع بشكل واسع هذا المنظور. ويمكننا تلخيص ذلك المنظور باستشهادنا هنا بدولوز الذى يصرح: "نحن نعزل الشىء ونصفيه أو نركزه، ونقطع كل علائقه بالكون... وندخله فى علاقة... مع فكرة معينة"، ليحدد بدقة تاكتيك الفصل والقطيعة اللصيقة بالمجتمع الغربى الحديث. ويتابع دولوز: "لكن أحيانًا يحدث بالعكس أن يكون الشىء هو الذى يتوسع، متبعًا شبكة من العلاقات الطبيعية، ويكون هو الذى يفيض عن إطاره..."(٥).

وتعميمًا لهذا الحديث، يمكن القول بأن الشىء المنفصل والفاصل يترك المكان لشىء موحِّد، وذلك حتى يصبح العالم بكامله شيئًا خالصًا، أى عالمًا "شيئيًّا" objectal: بمعنى آخر، عالمًا دفع بعيدًا بمنطق الاصطناعى بحيث أصبح من صلب طبيعته، عالمًا حيث الشىء والصورة التى تعبر عنه وتعتبر بمثابة سند له، وعلى غرار المادية الخالصة والخام للطبيعة، يرسمان تناغمًا جديدًا حيث الجامد والمتحرك يدخلان فى علاقة تآزر، ويصلان إلى توازن يكون أحيانًا صراعيًّا وأحيانًا أخرى غريبًا، وحيث كل شىء يوجد فى مكانه ويحتل الموقع الذى يعود له فعلاً. ويكفى فى هذا المضمار العودة إلى كثافة السكان والأشياء فى مدننا الكبرى للاقتناع بوجاهة هذا الحديث. لن أعود بالتفصيل إلى هذا الوصف، لكنى قد أوضحت آنفًا كيف أننا إذا أخذنا مثال شارع من شوارع طوكيو أو نيويورك أو ساو باولو يمكننا أن نقف على تشكل مجتمعية خصوصية انطلاقًا من "الهالة" التى تنبعث من تشذُّر الأشياء. ويمكننا الوقوف على شىء مماثل من خلال "الأسواق الممتازة" ومراكز التسوق بأشكالها المختلفة، التى بتجاوزها للوظيفية المباشرة للمنتوجات، تفرز جوًّا خصوصيًّا لا يمكن فيه تجاهل الدور الذى تلعبه الصورة.

وقد أثبتت الدراسات الجارية حول هذه "المراكز التجارية" سواء فى باريس أو ريو دى جانيرو أو فى كندا، المجتمعية التى تكون فى أصل تكونها. كما أنها تثبت أيضًا، فى ما وراء الطابع النفعى للأشياء، الدور الرمزى التى ما فتئ يلعبه تكاثر الأشياء وبالأخص إعطاءها قيمة اجتماعية معينة، والإشهار الذى يغلفها. وهنا أيضًا يدخل الشىء فى "تنشيط" لا يمكن إنكاره، ويكفى بهذا الصدد أن نذكِّر ب"فوروم ليهال" بباريس كى نسعى واقعيًّا أو استيهاميًّا، أى بزيارة ذلك المكان والمشاركة فيه سواء بشهرته الخاصة أو بواسطة التلفزيون، إلى فهم كيف يقوم الشىء الجامد الذى تحركه الصورة بزرع الحيوية الواضحة التى لا يزال علينا تحليل آثارها. ولذلك، ليس بالأمر المحايد أن يطلق على تلك المراكز أسماء

تشى بالعتاقة، كالأغورا (الساحة العامة لدى الاغريق) والفوروم (الميدان العام والمنتدى بروما) والبوليكون (ميدان التدريب الحربي)، إلخ. إنها "التجارات" العتيقة التى تحدثت عنها التى تجرى بها (تجارة الخيرات، والكلام، والجنس). والمعمار ما بعد الحداثى الذى ألمَّ بها، كما هو حال معمار ريكاردو بوفيل بمدينة مونبوليى، قد يعطى الانطباع "بديكور إسقاطى"، وهو أمر واقعى بما أن الأمر يتعلق بمسْرحَة واسعة النطاق تقدم نفسها للجمهور فيها، بأركاحها الهائلة (فرجات الشارع) أو العادية (المعيش اليومى)، وبممثليها النمطيين ذوى البدلات الناصعة (القبائل الحضرية المختلفة) أو بمتجوليها المعتادين. وفى النهاية، يشكل كل هذا سلسلة من الصور العابرة والصاخبة والملونة، التى تمنحنا ذلك "الاحتداد لحياة الأعصاب" الذى كانْ - حسب المفكر زيمل - خاصية العواصم الكبرى الحديثة، والذى ينحو نحو التفاقم فى العواصم ما بعد الحداثية.

ثمة إذن بالتأكيد جماليات لليومى تدشن نفسها مع الأشياء وتتعزز بما تكتسبه من قيمة، لكن من اللازم هنا أن نفهم الجماليات بالمعنى الأصلى للكلمة الذى غالبًا ما ذكّرت به، أى ما يجعلنى أحس بالمشاعر والأحاسيس والعواطف مع الآخرين. فالديزاين والإشهار ووسائل الإعلام والموسيقى على مدار اليوم، والموضة فى مختلف مفاهيمها، كل هذا يبين ترابط الجامد والمتحرك، وكل ذلك يعبر عن تفاعل تتزايد قوته التآزرية بين الشىء والصورة: فتصميم الأشياء المنزلية الذى ظل مهمشًا لفترة طويلة، على الأقل بفرنسا، قد يكون التعبير الأبسط أى الأكثر بداهة لجماليات اليومى هذه؛ ففى فترة ما بعد الحرب، جاء مبدأ "البشاعة لا تسوِّغ البيع" ليُلهم المصممين الأمريكان، لكن الآن يمكن القول إن مجموع الأشياء المنزلية يندمج فى هذه العملية[٦]، بل إن مسألة الحديث عن "فن صناعى"، لم يعد شيئًا استثنائيًّا أو ناشزًا. وهكذا، فإن الناس اليوم يفكرون بطريقة طبيعية فى جمالية الشىء المنتج والمباع والمقتنى. ومن المنظور الذى أرغب فى بلورته هنا، فإن تلك الجماليات أى "بشرة الأشياء" تشكل قسطًا مهمًّا من "بشرة" الجسد الاجتماعى. فبتقديس الأشياء وتزيينها وتحويلها إلى فرجة، يكون الجسد الاجتماعى هو الذى يُحتفى به من خلال أجزاء المادة هذه، التى تغدو بذلك عناصر من الثقافة. إنها ثقافة تؤسس بقوة الوجود الجماعى الاجتماعى وتعززه.

طبعًا، يتعلق الأمر بوجود جماعى لا يَدين بالكثير للموقف النشيط الذى ساد خلال الحداثة بكاملها؛ لهذا حين نستعمل مصطلح "الفاعل الاجتماعى"، من الأفضل فهمه لا

باعتباره ذلك الذى **يقوم بالفعل**، وإنما ذلك الذى يلعب شيئًا ما أمام الآخرين. وقد أشرت سابقًا إلى أن "الشىء" المملوك، أو الذى يسكن مالكه ويمتلكه، يمكّنه أن يُقارن بالصور المادية للبدائيين التى كانت لها تلك الوظائف السحرية التى نعرفها، والتى تفضى إلى حالات المس والجذبة التى لا تكف عن صدم أحاسيس الإنسان المتحضر: ففى كل حالة من هذه الحالات ثمة "مشاركة" فى مُتعالٍ معين يكون هو جبروت الطبيعة، وسلطة الآن، أى قوة المادية الخام الأليفة، لكن الأهم الآن هو أن هذه "المشاركة" تؤدى إلى ما سميته تعاليًا محايثًا، أى أن ما يكون متعاليًا عن الأفراد "يتحايث" فى المجموعة، ويسعى إلى تشكيل قبيلة، مع ما يفترضه ذلك من تبعية للأفراد بعضهم إلى بعض.

ذلك هو الطابع "التوحدى" للأشياء - الصور، بل هو - ولْنستخدم هنا الكلمة الملائمة - سر القربان المقدس eucharistie فى حُلّة وأسلوب جديدين. ويمكننا التأكد من ذلك بسهولة مع التواصل الجماهيرى: فالمتاجر الكبرى خلال أيام الآحاد والأعياد ستشكل أماكن للتجمع والتلاقى، وذلك بدل أماكن العبادات التقليدية (من معابد وكنائس). وسيجتمع شمل العائلات بها للقيام بالتسوق للأسبوع وتناول وجبة الغداء فى أحد مطاعم المجمَّع التجارى، مع ما يصاحب ذلك من طابع احتفالى يرتبط بتناول وجبة خارج المنزل. وستلتقى العائلة بالأصدقاء والجيران ومعارف العمل، وهى وسيلة جيدة لخلق روابط أخرى أو تمتين تلك التى كادت تنحل، بل ببساطة أكثر سوف يتم "ملامسة" الآخر والمجهولين والمشاركة فى هذا الاتصال اللمسى الذى لم يحظ بالتحليل الكافى: لأنه ليس تواصلاً لفظيًا، بالرغم من أهميته الكبرى فى صنع التجمهرات المعاصرة.

ويمكن للمجاز القُربانى أن ينطبق أيضًا على مختلف التجمعات التى تتم حول أحد هذه "الأشياء المصورة" التى يشكلها ذلك المغنى للروك وتلك الفرقة الرياضية وذلك المثقف المشهور. بل حتى ذلك المبشر الدينى (المبشرون الإنجيليون فى التلفزيون)، من دون أن نتحدث طبعًا عن البابا وأسفاره التى تقوده بسرعة خاطفة إلى أطراف العالم كله، وفى كل حالة من هذه الحالات يقوم الشىء المصوَّر الجامد بتحريك المجموعات البشرية.

يمكننا أيضًا تطبيق هذه الخطاطة على الصورة التلفزيونية، وسأكتفى برسم المعالم الأولى لذلك بالإشارة إلى أن الأمر كما هو فى الكنيسة، سواء كانت كاثوليكية أو بروتستانتية أو غيرها: فالشاشة التلفزيونية تشجع على تكوُّن المجموعات البشرية. قد يكون ذلك هو مجموع أولئك الذين يقصدون مكانًا محددًا (سواء كان منزلاً أو مقهى أو مكانًا عموميًا)

ليشاهدوا التلفزيون جماعةً. كما قد يكون أيضًا المجموعة اللامرئية لكل أولئك الذين سوف يرتجّون فى وقت واحد فى بلد واحد أو فى مختلف مناطق العالم لمسرات وأحزان أبطال المسلسلات المشهورة: فالصورة فى هذه الحالة تحقق وظيفة "حضور متزامن" من الأهمية بحيث تتجاوز الحدود، وتكسر السياجات الوطنية والفوارق الطبقية والاختلافات الأيديولوجية. إن هذا الطابع الطقسى القربانى حين يطبق على التلفزيون يمكنه أن يجد تشخيصات أخرى له فى الإشهار والتأثرات الإحسانية الكبرى (لفائدة العالم الثالث أو القضايا الإنسانية الكبرى)، والحملات التحسيسية بالبيئة،... إلخ. وكل هذا يولّد "قصفا مكثفا للصور" تجمع بين البشر من أجل حياة أفضل بالتعبئة من أجل مُثُل بالغة السمو، أو من أجل الأسوأ من خلال التجمهرات الشرسة أو العنصرية والتنديد بالأقليات وإقصائها.

ومهما يكن الأمر فإن القوى السحرية للصور تتمثل أساسًا فى كونها قوة تجميع: فهى تشجع على الالتحام الاجتماعى وعلى الافتتان، كما سأوضح ذلك فى ما بعد. إنها تخلق اللغز الذى تتمثل وظيفته فى لحم المريدين فى ما بينهم، وتشجيع أولئك الذين يحسون أنفسهم كذلك. ونحن نعثر على ملاحظة لدى كارل ماركس تسير فى هذا الاتجاه (فى رسالته إلى كوغلمان، المؤرخة ب٢٧ يوليوز ١٨٧١)، حين يصرح بوجاهة: "لقد اعتقد الناس لحد الآن أن تكوُّن الأساطير المسيحية فى عصر الإمبراطورية الرومانية لم يكن ممكنًا سوى لأن المطبعة لم تكن موجودة آنذاك. والحقيقة غير ذلك، فالصحافة والبرقية التى تذيع آنيًّا الاختراعات فى كل أنحاء *المعمور* ***تصنع فى يوم عددًا أكبر من الأساطير*** مما كان يتم صنعه فى الماضى فى قرن". وما القول اليوم، حيث تم تعويض الصحافة والبرقية بآليات أخرى لتقريب البعيد وبلوغ الغاية: تيلوس telos : تلفزيون، تليفون، تليكوبى (براق): فبعد أن أدخلت هذه الأخيرة المنع القديم للصور إلى المتحف، أخذت تضاعف من الأساطير إلى ما لا نهاية. هكذا علينا فهم ذلك "الهجوم المكثف للصور"(٧).

ومع أننى قد أصدم القارئ، فإننى أقول بأن ذلك الهجوم بالوسائل البُعدية (تيلوس) يشجع على إضفاء الطابع السحرى على العالم المتعدد الأشكال الذى نلاحظه اليوم، بالانبثاق الجمعانى (القبلى والعرقى والهوياني) اللصيق به. لقد أشرت مرات عديدة إلى أن انعدام النشاط لا يعنى الجمود، وأيضًا إلى أن ثمة طريقةً للتعبير عن السيادة على الوجود، أى شكلاً للإبداع لا علاقة له ب"النشاطية الحديثة". وبإمكان الصورة أن توضح لنا هذا المنظور: فهى تشجع فى الآن نفسه شكلاً من أشكال الحساسية والإحساسات والمشاعر

المشتركة، وهى أيضًا تولد ضربًا من عدم التأثر. قد يبدو ذلك مفارقًا، لكن توجد فى هذه الوحدة التناقضية خلاصة الدينامية المعاصرة بكاملها، أى استقرار شامل مرتبط بعدد وافر من الحركات الصغرى العاطفية التى تكون بصفة مؤقتة فى أصل الغليان الاجتماعى أو العرقى أو النقابى. وهنا يتركز الكل المأساوى للسياسى الذى لا يدرك جيدًا السكون الظاهر الذى يتحكم فى غالب الأحيان فى الحياة الاجتماعية: فهو غير قادر على توقع "الهزات" الخاطفة لكن المنتظمة التى تخترق اللحظة السابقة على العواصف.

إننا نعثر على مفهوم عدم التأثر هذا لدى الصوفية. إنه تعبير متناقض: لأنه يعنى "وجدانًا هادئًا ويعين حالة وجد قصوى، ذلك أن الأمر يتعلق بإيقاظ الذهن من خموله وجعل الإنسان فى حالة يقظة"(٨). ومن الممكن أن يكون هذا "الوجدان اللاتأثرى" فى قلب الحياة الاجتماعية ما بعد الحداثية. وقد أثرتُ بخصوص الشىء والصورة جدليةَ الجامد والحركية. والأمر نفسه تقريبًا يتم فى المفارقة المذكورة. فمن جهة، ينجم عن هجمة الصور والافتتان المتعدد المرتبط بها ضربٌ من الذهول وقبولٌ لما هو كائن وحبٌّ للآخرين ولما يُرى أو حتى نستعيد تعبيرًا نيتشيًا، "توكيد للحياة بحيث يسود قول نعم"، وبحيث إن تلك اللاتأثرية تعبر عن نفسها جيدًا فى إفلاس السياسى. ومن جهة أخرى، فهى تولّد مشاركة وجدانية حادة من خلال تعدد المجموعات الوجدانية الصغرى (القبائل) فى جميع الميادين، أو من خلال الانفجارات المؤقتة التى تثقب نسيج عالم اجتماعى عقلانى بالغ التنظيم، بحيث يندهش مختلف المسئولين السياسيين والاقتصاديين والاجتماعيين الذين يجدون أنفسهم عاجزين أمام النقص فى "الأسباب" التى تقف وراء تلك القلاقل الوجدانية. إن هذه الوجدانيات تترجم بدورها تحولات السياسى.

والأكيد أن "الشىء المصور" وحس المشاركة الذى يؤدى إليه كما اللاتأثرية التى تنجم عنه، كل ذلك يدفعنا إلى التفكير بأن ثمة زمنية مغايرة تتأسس أو بالأحرى تنبعث حاليًا. إنه، كما أشرت لذلك سابقًا، زمن الأساطير وزمن الحنين والمعيش الماضى، وهى حاضرية présentéisme تقوم على الحدث أكثر من قيامها على البنيات أو المؤسسات التى تشتغل على المدى الطويل. ثمة تعبير سينمائى يترجم جيدًا ذلك هو "وقف الصورة"، وهو تعبير لا ينفى أن يكون فى "وقف الصورة هذا" والتعليق الذى يؤدى إليه دينامية خاصة وقوة جوهرية هى قوة الوجد والوجدان الذى قد يولّد القلاقل والانفجارات الاجتماعية التى نعرفها. وقد تحدث كيركيجارد ووالتر بنيامين، كل بطريقته الخاصة، عن "جدلية الثبات"،

وهى مفارقة أخرى تترجم جيدًا تقاطع المنظورات المتناقضة، أو بالأحرى المنظورات التى فكرتها الحداثة أو رغبت فيها كالبنية والأبدية اللامعقولة والتاريخ المتحرك باستمرار. ويبدو أن نهاية الحكايات المرجعية الكبرى، وإشباع اليقينيات المختلفة التى سادت الحياة الاجتماعية قد وجهت الاهتمام للمقاطع الزمنية الصغرى: ذلك هو الحاضر ***والشىء أو الصورة باعتبارهما زمنًا يتحول إلى فضاء***. ومن ثم يأتى ذلك الاهتمام بالمصغّر وبالنافل والجزئى واليومى، واللائحة طويلة. وفى ما يخصنى، فقد لخصت ذلك بحديثى عن تحويل السياسى إلى بيتى: فالتركيز على البيتى هو الذى يمكّن من تجاوز التعارض بين الأبدية والتاريخ، وكما صرحنا بذلك بصدد مسعى والتر بنيامين، فإن "حركة التاريخ حين تركَز على الجزئيات الصغرى... تتوقف وتترسب فى الصور"(٩).

إن الصورة هى الزمن، وقد "أضفِى عليه الطابع الأينشتاينى"، أى الزمن الذى يتصلّب. وفى هذا المنحى، فحب البعيد والمدينة أو الحياة المستقبلية، أى حب السياسى، يغدو حبًّا للقريب ولما هو هنا ولما يُرى (الصورة) ولما يلمس (الشىء والآخر)، أى حبًّا للبيتى. هذا الانقلاب وهذا ***التحول فى الشكل*** هو الذى يشجع على مختلف الارتباطات بالأرض والأشياء والعلاقات القريبة والقروية وب"القرى" أو القبائل التى نُعتبر أعضاء فعلين فيها، وذلك فى الميادين جميعها. وهذا بالضبط هو ما يولّد التديّن والرمزية اللذين تتشبَّع بهما الحياة الاجتماعية، وما يجعل هذه الأخيرة لا تخضع أبدًا للأوامر العقلانية ببعدها السياسى الاقتصادى المهيمن. وفى الآن نفسه، يولَد ذلك الحماس، بالرغم من أنه حماس محدود أو حصرى وإقصائى: فعلى عكس "فقدان العالم لطابعه السحرى" (ماكس فيبر) باعتباره سمة الحداثة، ثمة تدين ووَرع فى ريح الوقت ، و"هو تدين يدين بالولاء لما ليس له قيمة محدودة"، غير أنه فى الآن نفسه متجاوز للتجريدات والمناورات الكبرى الفكرية والسياسية، أى أنه ورع ينبنى على "حب متصل بالحى وآثاره"(١٠).

إن المفهوم عام وكونى، وهو يريد لنفسه أن يكون فاعلاً ويخدم شيئًا ما. ومن هذا المنظور فالمعرفة والسلطة يشكلان كيانًا واحدًا. على العكس من ذلك، فالصورة لا تولى اهتمامًا للفعالية الإنتاجية: فهى كسل وتفضى إلى الكسل، وتشجع على العطالة باعتبارها ضربًا من التسلية النشيطة، ومضيعة للوقت وتتابعًا من اللحظات غير النافعة، ونحن نقف هنا على تغير فى الأهمية لم ندرس بعد جوانبه كلها، غير أنه بالتأكيد سيحدد شكلاً جديدًا من المجتمعية.

الهوامش

(١) G. Deleuze, Le Pli, Paris, 1988, p. 155

وحول "الشكلية" أحيل إلى كتابى: الوعى العادى، باريس، ١٩٨٥.

(٢) Schopenhauer, Le Monde comme volonté et comme représentation, Paris, 1966, p. 26.1

(٣) Cf. G. Simondon, L'Individuation psychique et collective, , Paris, 1989 . pp. 18-20.

(٤) S. Gruzindi, La Guerre des images, Paris, 1990, p. 86.

(٥) G. Deleuze, Le Plis, op. Cit., p. 171

عن التشيؤ، انظر، جوج لوكاش، التاريخ والوعى الطبقى، باريس، ١٩٦٠ وكذا:

La Revue internationale situationniste, rééd. Paris, 1972, J. Baudrillard, Le Système des objets, Paris, 1968.

(٦) انظر أبحاث ر. شيلدز وريكاردو فريرا عن مراكز التسوق (مركز البحث والتحليل لليومى، جامعة باريس الخامسة). وعن التصميم الصناعى (الديزاين)، انظر:

F. Torres, Déjà vu, Paris, 1986, pp. 18-181

(٧) Bensaïd, Walter Benjamin, sentinelle messianique, Paris, 1990, p. 91.

وعن "الحضور التشاركى" انظر:

A Giddens, La Constitution de la société, Paris, 1989.

(٨) P. Evdokimov, Les Ages de la vie spirituelle des pères du désert à nos jours, Paris, 1980, p. 178.

(٩) T. Adorno, Notes sur la littérature, Paris, 1984, p. 407.

(١٠) G. Vattimo, Ethique de l'interprétation, Paris, 1991, p ; 22.

الفصل الخامس

التشكُّل بالصورة

حتى نصرح بذلك بشكل فظ: فالمجتمعية ما بعد الحداثية تعرضت، وبأشكال كثيرة، للتحول بالصور؛ وإذا ما نحن اكتفينا بالتعريف الكلاسى، فالتشكُّل(*) transfiguration هو المرور من صورة أو شكل إلى آخر، وهو بشكل ما، ولو كان ذلك قليلاً، قريب من المسّ. فالجسد والوجه حين يكونان "مسكونين" أو مملوكين بالحب أو بإله ما أو بإحساس ما يأخذان بعدًا جديدًا. ويمكننا التساؤل، بالنظر إلى جدلية الكم والكيف وتبعًا لمبدأ التراكم، إذا ماكان عالم الأشياء يخضع للتحول إلى شىء آخر، أو أيضًا إذا ما كانت وفرة الصور من مختلف الأشكال لا تفضى إلى خلق جسم اجتماعى ينفلت من كل الظرفيات المادية والاقتصادية أو السياسية التى شكلته إلى حينذاك. إننا نعثر هنا على مفهوم "الجسد المجيد" للتقليد المسيحى، أو مفهوم "الجسد النورانى" العزيز فى التصوف الإيرانى، وذلك يعنى أن وحدة مادية ما تقوم بتحول يغيرها إلى ضدها. وبهذا الصدد، فإن الأجساد الفردية التى يتم تحليتها بأحسن اللباس، و"تزيينها كما العروس"، وبناؤها وتجميلها بمغالاة، وقاعات كمال الأجسام وصالونات الحلاقة والموضات اللباسية، كل ذلك ماثل ليبرهن على أن تلك الأجساد تتروحن و"تأخذ طابعًا ملائكيًّا". وليس علينا سوى أن نلاحظ الموجة المتعلقة بنظم الحِمية، والبحث عن الشباب الذى اكتسح كل الأعمار، وتطور التأمل أو مختلف تقنيات النيو إيدج (العهد الجديد) لكى نقتنع بذلك. ليس ذلك مهمًّا بالنسبة للملاحظ الاجتماعى، فيكفى أن يوجد شىء ما حتى يكتسب مشروعيته. وتدخل فى هذا الإطار أسطورة الشاب الخالد Puer Aeternus. فبما أنه ساذج وصلف، وطاهر وشاذ: فهو يملك كل خصائص الطفل، الذى يمكِّنه قربه من الطبيعة الحيوانية من أن يلعب بجسده، ويحوله إلى فرجة، ولكن لأنه مندمج فى المجتمع فهو سيجعل جسده يتكلم ويمتلك الوعى ويمنحه العقل.

(*) كان العرب القدماء يسمون كل ما يأخذ صورة أو هيئة من حين لآخر بالتصور أو التشكل، وذلك حال الملائكة والجن والشياطين. وحتى نتفادى التداخل الدلالى اخترنا اسم التشكل عوض التصور وإن كان هو الأكثر مطابقة. ومن المعلوم أن الكلمة الفرنسية تفيد فى سياقات أخرى معنى التشوه.

إن الإشهار أوالفيديو كليب، والنجوم الشعبيين (وهى أساطيرنا ما بعد الحداثية) تبدو بهذا الصدد مهمة: فهى تقدم لنا فى الغالب كيانات أندروجينية أثيرية وملتبسة تتمتع بجسد ذى شباب خالد، وفى الآن نفسه تغدو شعارات للرغبات الأكثر جنونية والأحلام المكشوفة التى تتمظهر بشكل مستمر فى محاكاتية الموضة، والعلاجات الصحية وغيرها من مظاهر "التشبيب" المحيطة. ونحن لا نزال نتذكر النصيحة الإنجيلية القائلة: "إذا لم تصبحوا مثل الأطفال، فلن تدخلوا ملكوت السماء". وبعد قرنين من المنطق الحاسب: حيث هيمن اقتصاد العالم كما اقتصاد الذات، يبدو أن القيم قد عاشت انقلابًا فى ظرف عقود قليلة. فقد بدأ الأمر أولاً بتحرير ***الأجساد*** والجنس، الذى أفضى إلى حرية ***الجسد*** والجنس، وهو أمر مختلف نسبيًا: فإذا كانت الحرية الأولى لا تزال تتدرج فى منطق أداتى سوف يستغل الجسد والجنس، فإن الحرية الثانية تنحو نحو تخفيف الجسد والجنس، فهى لا تمنحهما طابعًا أداتيًا ولا تتجاوزهما كما يحلو للمنزع الأخلاقى أن يوهمنا، لكنها تجعلهما أبسط بحيث يعاشان فى ذاتهما ولذاتهما، وذلك بالتركيز على ***الحاضر*** والحدث أى على ما هو حى. ولأن هذا الجسد وذلك الجنس يُعاشان كذلك فإنهما يعبران عن ضرب من الطهارة يتجاوز قلق الخطيئة ومعنى الإحساس بالذنب وغيرها من منطقيات وجوب الوجود التى يثيرها ذلك. إن تعابير مبتذلة من قبيل: " être bien dans son corps" و " être bien dans sa peau" والتعبير السوقى "être bien dans ses baskets " (وكلها تعابير تعنى حالة الانسجام مع الذات نفسيًا وجسديًا) توضح ذلك بشكل جلى. إنها بالفعل توضح جيدًا صلابة وأيضًا طلاقة وضعية جسدية معينة لا يمكننا فصلها عن موقف ثقافى أو روحى معين.

من خلال شكل من أشكال التجوهر transsubstantiation يمكننا القول بأن العقلى ينبثق من المادى. وعلى هذا النحو تقارن لو أندرياس سالومى فى كتابها "تأملات فى مشكلة الحب" السيرورة التى وصفتُها للتوّ ب"الولادة التى بها يقوم الرحم الشاسع للفيزيولوجيا الكونية بوضع الحياة النفسية"[1]. إن الأمر يتعلق هنا بفكرة عامة تنطبق على الثمالة الشبقية، لكننا يمكننا من دون حذر تعميمُها على الأجواء المتعية الديونيزية التى تشمل فى بعض العصور الحياة اليومية، وحياتنا اليوم تدخل بالتأكيد فى ذلك، وبهذا يغدو ذلك التفاعل الجوهرى عاديًا جدًا، وهو الأمر الذى يجعل من الحواجز والفصل بين الخيال والواقع والثقافة والطبيعة والجسد والروح فصلاً من الهشاشة بمكان، وفى حالات كثيرة

واعدة. فخاصية تلك "الحياة النفسية" أو ذلك "المعطى العقلى" الذى ينبثق من المادة والجسد، والذى يغيرها إلى شىء آخر هو أن يكون شاملاً وأن يستعيد بشكل عضوى الشمولية التى قسمتها العقلانية إلى جزيئات.

إن هذا التحول فى الشكل ملموس فى كل المجالات: فى السياسة والمقاولة والحياة اليومية والاستهلاك والسياحة والخدمات: فليس ثمة من مظهر من مظاهر الحياة الاجتماعية يفلت من عدوى الصورة، أو لا يقيم أو يستعيد تلك الشمولية التى تحدثت عنها. قد يكون ذلك هو عقلية البيت أو ثقافة المقاولة، وقد يكون هو البحث عن الكيفى فى الحياة اليومية، أو أيضًا الاهتمام بالقريب فى السياسة، من دون أن نتحدث طبعًا عن الإشهار المتعلق بالاستهلاك. وفى كل حالة من هذه الحالات، تتجاوز الصورة المادية الخالصة التى تشكلها لتخضعها لتغيير مهم قد يقضى على بعضها كما هو حال السياسى. وفعلاً، فإن الصورة بإعادة إنشائها لوحدة "الجسد" (أو الهيئة فى شكلها كمنتوج مصنَّع ومنتوج مستهلك ومجموعة بشرية محلية) والروح (الكيفية فى معناها كجمال ولانفعية خيرية، ومتعة بالمحسوس وتعميق للقريب والجوار) تحقق رهان التقاليد التشبيهية والتشخيصية المتمثلة فى التركيز على البعد اللهوانى والساخر والجمالى للوجود: فالمشكلة فعلاً بسيطة، بما أن ليس ثمة من آخرة أو حين يكون الهدف والغاية نسبيين، ووحده الحاضر ومتعته يغدوان مهمين، ويبدو لى أن هذا البحث عن الكيفى "الحضورى" هو المهم حتى فى ثقافة المقاولة بل أيضًا فيها. ومن حينها ندرك أفضل بأن السياسى الذى يقوم على تأجيل المتعة باعتباره يدير وجهه نحو المستقبل، سيجد صعوبة فى تمثل البعد "الخيالى"، بل إن فيروس الصورة (من إشهارٍ وثقافةٍ للمقاولة وديزاين) إذا ما هو أدمج وتم تمثله فى الإنتاج أو الاستهلاك، فإنه بالمقابل قد يحطم الهيئة السياسية كاملة عبر السخرية الإنكارية والهزء واللامبالاة، وهو ما يبدو حاصلاً فى أيامنا هذه.

باختصار، فإن الصورة، من التصاوير الشعبية حتى الصور غير المادية، مرورًا بالحكايات المرسومة، قد كانت دائمًا مأوى ومهربًا، وطريقة معينة لعيش الانشقاق، وتعبيرًا متجددًا باستمرار لذلك البحث عن مجتمع كامل مكتمل، أو على الأقل عن مجتمع يكون فيه ثقل الإكراه والحاجة أخف وطأة. من ثم تأتى الأحلام والرغبات والاستيهامات التى لم تكف عن إثارتها والتى نظرت إليها السلطات الكنسية والسياسية والثقافية دائمًا بعين الحيطة والحذر. فـ"الإفلات" أمر يوجد فى قلب الصورة، وهو يحيل دائمًا إلى عالم يفترض دائمًا أنه

افضل. عالم يمكن عيشه كإنسان راشد. فى لحظات التمرد والثورة أو التغيير المهم. عالم يمكن عيشه كقاصر أو بالعلاج المثلى homéopathiquement فى السينما والحكايات المرسومة والإشهار أو فى الإحساس بالانتماء إلى ثقافة "بيتية".

وفى هذا المنحى، لا تكون الصورة استنساخًا للواقع، وهى ليست كذلك انعكاسًا لبنية تحتية تنتمى إليها كلية الواقع. إنها بالأحرى هوة بلا قاع، وشمس سوداء قد تعمى الأنظار، وربما كان من الأجدى أن نرى فيها تلك "المرآة المسودة"، باعتبارها رمز الانتظار المشبع بالأمل الذى يتحدث عنه التلمود، وقد تكون أيضًا هى ذلك الظل الممتد للأشياء أو للأدوات المتراكمة بعضها فوق بعض، وذلك فى حركة لا نهاية لها تذكرنا بالبناء "التقعيرى" en abyme الذى كان يستعمله بكثرة فنانو العصور الوسطى، والذى لا يزال يفصح لحد الآن عن أشياء كثيرة يلزم استكشافها، لكن الصورة أيضًا - على خلاف آليات العقل - تعبر جيدًا عن الطابع العضوى العميق لكل الأشياء، وهو ما سميته بالكليانية، وذلك ما يفسر كونها فى الآن نفسه عامل تفكك للآلية والعقلانية الخاصين بالحداثة، وعامل تجميع واندماج بحيث يتم حولها التجمع والتوحد.

وباعتبار الصورة "مرآة مسودة" أو بناءً "تقعيريًّا"، فهى بهذا المعنى مُركَّز للعالم. وقد أشرت مرارًا إلى أنها زمن وتاريخ يتخذ طابعًا فضائيًّا، ولحظة أبدية تعبر فى لمحة بصر عن الكون بكامله: ذلك هو بالضبط ما يولّد الافتتان وعدم التأثرية التى تحدثنا عنهما. والأمر لا يتعلق هنا بالخمول واللامبالاة فى معناهما المبتذل، وإنما بعشق وجدانى لاتأثرى"، أى بضرب من التأمل الجمالى الذى ينهدم فيه المبدأ الفردانى. إنه موقف الراهب الذى يتوحد بالكنيسة فى مجملها من خلال عزلته وتأمله، وهو أيضًا حسب نيتشه فحوى الحساسية الجمالية، وهو أخيرًا (كما وضحته سابقًا فى كتابى "ظل ديونيزوس") ما يميز المجون orgie، أى ذلك الوجد المشترك الذى لا يتم إسقاطه على الآخرين ومن ثم لاتأثريته، والذى يتم عيشه بالمقابل مع الغير. وكما يقول جان بودريار عن الصورة الفوتوغرافية: "من اللازم أن تكون لصورةٍ ما تلك الخاصية المتصلة بعالم تكون الذات قد توارت منه"، والمتصلة بنسيج تفاصيل الموضوع الدال على "انقطاع الذات"(٢). إنها صيغة وجيهة تشدد جيدًا على فقدان الذات فى عالم رحمى، وسأضيف من جهتى بأن ذلك الرحم باعتباره بوتقة اللاتمايز هو الذى يعزز الوجود الجماعى ويشكل شرط إمكان التآزر والتوحد الجماعى.

من الصورة الحرية إلى الصورة التوحدية، مرورًا بالصورة الفتنة ليس ثمة غير خطوة أو درجة هى درجة وخطوة الحدّة والقوة: فكما أن النور فى الليل يجذب الحشرات بلا تمييز بينها كى تلتصق به، مع ما يشكله ذلك من خطر على حياتها، كذلك الصورة بحدتها وقوتها تشجع على التجمع وتفرز مادة التلاحم والاستقرار. وطبعًا يكون ثمن ذلك الموت أى "موتًا صغيرًا" يشبه الفعل الجنسى، وضياع الفرد فى مجموع أشمل، بيد انه موت ضامن للحياة، أى حياة الحب والمجموعة البشرية التى تنبثق مجددًا وفى المدى البعيد. فى الشخص الذى لم يعد يهاب الضياع. ونحن لا نزال نتذكر الملاحظة الرائعة لنوفاليس القائلة بأن "الخارج هو داخل يتم السمو به إلى حالة اللغز". إنها مفارقة أخرى تمكننا، إذا ما نحن أخذنا الألفاظ المستعملة فى معناها الحرفى، بأن ذلك "اللغز" يوحّد بين المريدين والعارفين الذين يتجمعون حوله. وهكذا فإن تحول الداخل إلى خارج، أبعد من أن يعنى الانحطاط وفقدان كل القيم، بل يمكنه أن يرفع من قيمة التوحد فى المجموعة لدى أولئك الذين يعرفون ذلك. فـ"الهيئة المجيدة" للألغاز المسيحية هيئة معرفةٍ، بل هى فى نظرى "عقل محسوس". والخارج باعتباره طريقة أخرى لتعيين الصورة هو أيضًا سند معرفى ولو أن تلك المعرفة هى من خواص اللغز، أى أن مجموعة محدودة الأفراد هى التى تتقاسمها.

لكن، لنتذكر ذلك، فالحكايات العظمى والحقائق الكونية قد عفا عليها الزمن، ومن الآن فصاعدا ليس ثمة غير الحكايات المصغرة والحقائق المؤقتة للتقاسم: فهذه الأيديولوجيات الصغرى، بل يمكننا القول: هذه "الأصنام لصغرى"، متعددة وليست بديهية إلا لدى البعض. لكن، حتى لا نفهم أن ذلك ضرب من النخبوية، لنذكّر بأن ثمة قبائل عديدة تتقاسم عددًا كبيرًا من من الأصنام وتتجمع حولها: فمصير ما بعد الحداثة هو أن تكون قَبَلِيةً ومتفردةً ومتشذرةً، أى كل الأشياء التى تشكل علة ونتيجة الإيروسية والديونيزية التى تتشبع بها المجتمعية، ذلك هو ما تذكرنا به العديد من البنيات الأنثربولوجية كالتجمعات الباخوسية والديونيزية والمجونية المختلفة التى تمنح إيقاعًا معينًا لمسار التواريخ الإنسانية: فكما الخط الأحمر يتعلق الأمر هنا بعنصر مُهيكل ومركزى لكل حياة اجتماعية.

وحين تصبح هذه الايروسية أمرًا بديهيًا فهى تعلن عن نفسها عيانيًا. إنها تُعاش بأفراد متعددين أو قلة، وهو ما تمكننا أعمال ساد وجورج باطاى أو بيير كلوسوفسكى من فهمه، مع بعض الفروق الجوهرية: فحسب هذا الأخير، تكون الإيروسية قبل كل شى، "ذريعة لممارسة المشهدة mise en scène، وهو ما يؤدى إلى أن "الفكر يغدو جسدًا والروح

يتشكل فى بدن"[٣]. وهكذا نلاقى مرة أخرى التحول الذى تحدثت عنه. فايروسية الصورة تخلق المجموعة البشرية والهيئة القبلية، مثلما تعزز هذه الأخيرة الطابع المحسوس والفرجوى لكل صورة. يتعلق الأمر هنا بمصير بما أن لا أحد ولا شىء ينفلت من هذه السيرورة. يمكننا التباكى أو التنديد أو التوكيد بطريقة مبررة على أن وفرة الصور موسوم بطابع إباحى وماجن، فلا شىء سيغير من الأمر: فبما أن الصورة ظلت لمدة طويلة محبوسة فهى قد قامت بالانفجار وفجرت كل ما خال أنه قد انتصر عليها سواء تعلق الأمر بأنماط التنظيم "اليعقوبية" (كالدول الأمم، والمؤسسات المركزة وبالأخص منها الدائمة) أو أنماط التفكير التى لا تقل عنها "يعقوبية" (باختصار، كالحكايات الكبرى المرجعية، التى تمت بلورتها فى القرن التاسع عشر).

فبانفجار الصورة وتفجيرها لما حولها، تغير المشهد الفكرى الذى تعودنا عليه من النقيض إلى النقيض، ومن ثم ينبع طابعها المدمر. فكما النووى والفيروسى، لا يترك انفجارها وعدواها أى شىء لا يمسانه، وعلى عكس البنيات (الفكرية والتنظيمية) التى سميتها "يعقوبية" التى كان فيها المركز والأطراف محددين بدقة، يغدو كل شىء مع الصورة موجودًا فى "مكان آخر"، وفى الجانب وكل شىء يغدو ***متفردًا***. تعبد القبيلة صنمها وتدين بتشكيلها له، لكن هذا الأخير لا يمكنه أن يكون كونيا. بالشكل نفسه، فالرسم التوضيحى والصورة والمثل exemple، على عكس المفهوم، هى أشياء بالغة التفرد وهى دائمًا "بجانب" سلطة مركزية، أى "جنب" ما ننتظرها أن تكون فيه. وليس من البراءة فى شىء أن الكلمة الإغريقية التى تعين المثل والنموذج paradigme أى para-deigma تعنى "ما يحدث جنبنا أو فى القريب"[٤]. بإمكاننا الإلحاح المطول على هذا التعبير ("جنب")، يكفى أن يذكرنا بأهمية ورسوخ "الصنم الصغير" فى تشكيل البمجتمعات: فتلك الأشياء اللاواقعية والمتفردة هى التى ستهيكل الواقع والفكر، بالشكل نفسه الذى تكون فيه القبائل "غير الواقعية" هى التى تشكل الواقع المعيش.

من الملائم إذن استخدام نمط للتحليل يمكّن من الانفلات من الثنائية التعارضية الكلاسيَّة بين الكونى والمحلى. أو بالأحرى نمطا من التحليل يمكّن من التفكير فى الواقع انطلاقًا من اللاواقع. ويمكن للمسعى التشخيصى أن يكون لنا خير عون خصيب. فالصورة (البلاغية) figure تستطيع خلق المعنى ومنح المعنى لا باعتبارها غائية بعيدة أو هدفا يبتغى الوصول إليه ولكن باعتبارها ما أبلغه للآخرين وأتقاسمه معهم. "فالصورة (البلاغية) هى

ما يرانا، أى ما يرانى أنا"(*). إن هذه العبارة لجلبير دوران تلخص جيدًا فحوى حديثى: إذ بما أن الصورة (البلاغية) متفردة فهى تؤدى عبر فرادتها تلك إلى حماس خصوصى، أى إلى حماس وجدانى وجذوة عاطفية سوف تفعل فعلها عميقًا فى الحياة الاجتماعية، هذا الحماس هو الذى كان فى أصل ثورات العصور الماضية، ومن المحتمل جدًا أن يغدو فى أصل التكون الحالى للمجتمعية المستقبلية.

الهوامش

(١) مأخوذ عن:

A.Livingston, Lou Andreas-Salomé. Sa vie et ses écrits, Paris, 1990, p.161.

عن التشكل انظر:

R. Abellio, Approche de la nouvelle gnose, Paris, 1981, p. 28.

وبخصوص الفيديو كليب، أحيل إلى كتاب:

N. Deville, La Mythologie dans les vidéoclips (CEAQ, Paris V).

وعن الكيان غير المجنس (الأندروجين) انظر البحث الذى ينجزه :

J. L. Juif, L'Androgyne dans la publicité, (CEAQ, Paris V).

(٢) J. Baudrillard, La transparence du mal, Paris, 1990, p. 159.

حول نيتشه انظر:

J. Le Rider, Modernité viennoise et crises de l'identité, Paris, 1990, p. 66.

وأخيرا كتابى عن المجون: ظل ديونيزوس، باريس، ١٩٨٢، كتاب الجيب، ١٩٩١.

(٣) A. Arnaud, Pierre Klossowski, Paris, 1990, p. 170.

(٤) A. Agamben, La Communauté qui vient, Paris, 1990, p. 16.

(٥) G. Durand, « Mitolusimo » de Lima de Freitas, Lisbonne, 1987, p. 10.

وعن علم الاجتماع التشخيصى انظر أيضًا أطروحة دكتوراه الدولة لبيير تاكوسيل عن علم الاجتماع التشخيصى وكذا كتابه:

P. Tacussel, L'Attraction sociale, Paris, 1984.

القسم الرابع

المثال الجمعانى

"ذلك أن من الواجب علينا أن نعتقد دون وجل أن ما
هو موجود موجود".

فانسان فان جوخ

لنذكر ختامًا، بالرغم من أن ذلك متعب شيئًا ما، بأن وفرة الصور والاهتمام الزائد بالأسلوب يؤشران لعودة "المجموعة البشرية المنسجمة". وفيما يخصني، وعلى عكس من يستمرون في تحليل مجتمعاتنا من خلال مفاهيم الفردانية وفقدان العالم لطابعه السحري désenchantement، فقد بينت سابقًا أن ما يبدو راهنًا يحيل بالمقابل إلى ضرب من القبلية التي تنحو باتجاه إضفاء الطابع السحري من جديد على العالم. فانطلاقًا مما هو مرئي ومحايث ثمة ما يفضي إلى اللامرئي والمتعالي. وفي المجتمعات ما بعد الحداثية، تكون هذه القوة الموحِّدة وهذه "المانا" (أو القوة الخفية) ذات صبغة يومية، وتعاش هنا والآن، وتجد تعبيرها في تعالٍ محايث ذي تلوين متعوي قوي. وهكذا، فليس الفرد المنعزل في قلعة العقل هو الذي يمتلك الأولوية، وإنما المجموع القبلي المتوحد حول مجموعة من الصور يستهلكها بشراهة.

يمكننا المقاربة بين ترابط الصورة والمجموعة البشرية والعلاقة التي يقيمها فرويد بين ما يسميه "الشخص الجماعي" والحلم: "بإمكاننا خلق شخص جماعي يخدم تكثيف الحلم، أو بطريقة أخرى، من خلال تجميع خصائص شخصين أو ثلاثة في صورة حلمية واحدة"[1]. وباستعمالنا المجازي لتلك الملاحظة وبتوسيعنا لمجال تطبيقها، يمكن القول بأن الحصة المتزايدة للنشاط الحلمي في الحياة الاجتماعية قد أفضت إلى خلق "شخص جماعي" يكون فيه كل فرد عنصرًا صغيرًا فقط: فالأحلام التي يسقطها الناس على النجم السينمائي الراهن، وعلى الرياضي المشهور أو الفرقة الفائزة، وآلية المشاركة التي تجعلني أرتعش عند الابتسامة اليومية للمذيعة التلفزيونية، ومختلف أشكال الاعتقاد في المشايخ الدينيين أو الثقافيين، باختصار، إذا ما نحن منحنا لهذه الكلمة معناها الواسع، فإن الجاذبية التي تمارسها الموضة وكل ذلك يؤدي إلى خلق جوٍ عاطفي تصبح ذبذباتها مقروءة على سطح الأشياء، أي جوٍ يجد تعبيره في طابع جمالي مطرد للوجود.

فالارتجاج من خلال الصور المشتركة، والتمتع ولو بطريقة نسبية بالعالم كما هو، تلك هي الخصائص الكبرى لأخلاقياتٍ للجماليات. وقد تكون هذه الأخيرة قد وُجدت في عصور أخرى لتنبثق مجددًا في الوقت المعاصر. يتعلق الأمر بفوران لا يمكن إلا أن يذكِّر بفورة الباروكية: فهذا الأخير بالرغم من اتصافه بالزخرفية والمحسنات يمتلك نظامًا صارمًا

وصلبًا تم اعتباره من قبل البعض نظامًا عضويًا وهذا بالضبط هو ما يمكّننا من القول بوجود أخلاقيات للجماليات، أو بالأحرى لحمة ورابطة اجتماعية تقوم انطلاقًا مما يمكن اعتباره كلية تفاهةً، ومن ضمنه اللعب على الأشكال والأعداد. ففي تأرجح تاريخ الأفكار، نلاحظ بانتظام انبثاق مجموعة مغايرة من القيم تؤكد الإيروسية والباروكية، تأتي بعد الإشباع الذي تعاني منه مجموعة من القيم العقلانية والكلاسيكية. وقد لاحظ بعض المفكرين - سواء منهم المؤرخون (كَادورس) أو علماء الاجتماع (كَب. سوروكين وجلبير دوران) - مجموعات ثقافية معينة وحللوها باعتبارها موسومة بأسلوب خصوصي (بالمعنى الدقيق الذي منحناه لهذا المفهوم)، غير أن ذلك الأسلوب كان قابلاً للتكرار في الزمن تبعا لتناوبية ذات طابع حولي.

ذلك هو ما يشتغل في الازدهار المأساوي للشكل. فمن جهة، نحن نجد الخصائص نفسها في مختلف الميادين، وهي خصائص تكرر الموضوعات القديمة التي يمنح لها معنًى جديدًا، من جهة أخرى. ومن اللافت للنظر أن نرى أن جميع ميادين الحياة الاجتماعية، حتى تلك التي تُعتبر منها جدية، "تصاب بالعدوى" من قِبل لعبة الأشكال. وقد تمت البرهنة على ذلك بخصوص إنتاج الأفكار، والحياة الدينية، وحتى السياسة نفسها: ففي كل حالة من هذه الحالات لا يمتلك المنتج قيمته إلا إذا أخذ شكلاً ما، وأصبح قادرًا على الظهور، وتم الاعتناء بمظهره، أي باختصار إلا إذا تم الاهتمام بتعظيم مظهره. والأمر نفسه يخص الشركة التي لا تكتفي بذاتها، والتي تكون بحاجة إلى "صورة" و"ثقافة" لتكون ما هي عليه. وثمة العديد من الأبحاث التي تؤكد الدور المهم الذي يلعبه تشكيل الشيء الصناعي mise en forme. والشيء نفسه نلاحظه بخصوص الأحزاب السياسية ومختلف المؤسسات والمدن والجهات التي تبلور كلها "شعاراتها المرسومة" logos، والرموز التي تقدم خصائص وخصوصيات المؤسسة أو المكان المعين. وفي كل حالة من هذه الحالات يعمل المستشارون في الصورة ووكالات التواصل والإعلام على الإبراز الملائم للقوة اللامرئية المحركة، أو التي يُنتظر منها تحريك المؤسسة التي تشغلهم.

ويمكن أيضًا لهذا التشكيل أن يستعيد في أغلب الأحيان موضوعات عتيقة، ومرجعيات أسطورية أو صورًا من الأزمنة الماضية: فعلى غرار فن المعمار ما بعد الحداثي، الذي يبني عماراته انطلاقًا من "شواهد" مختلفة مستمدة بالضبط من الأساليب القديمة، فالعالم التخيلي imaginal الذي يتبلور في الوقت المعاصر ينهض على أساس نمطي

اصلى: فهو يكرر بشكل حولى ما خلناه متجاوزًا نهائيًا. وهذا ما يدفعنا للحديث عن الدهشة والانشداد réenchantement. فالمتخيل، والرمزى، والحلمى، والاحتفالى هى بعض المعايير التى تعبر أحسن تعبير عن تلك العملية: فتلك هى المكونات العتيقة التى يتم إعادة استخدامها واستعادتها من قبل مختلف الوسائل التكنولوجية. وبهذا المعنى، يمكننا تصحيح المنظور الحولى الذى أشرنا إليه آنفًا. إنها حركة لولبية حيث تخضع عودة الشىء نفسه لتغيير مهم تأتى به التكنولوجيا المتقدمة.

ثمة منافسة، بالمعنى البسيط للكلمة، بين العناصر العتيقة والتطور التكنولوجى: فالمعنى الأصلى لكلمة منافسة cum ـ currere يعنى "الجرى معًا"، وهنا تكمن خاصية ما بعد الحداثة، أى فى الجمع بين النقائض والمفاعلة بينها، وهو ما يمنح لهذا العصر الأصالة التى تميزه: فذلك التفاعل لا علاقة له بالخطية العلِيِّة التى سادت خلال مرحلة الحداثة، والتى منحت لها قوتها. إن التاريخ الفردى، مثله مثل التاريخ الجماعى، لا يمكنه من الآن فصاعدًا أن يؤوَّل بمفاهيم التطور: فزمن المسيرة الملكية للتقدم قد ولّى، كما أن المركزية العرقية الغربية أصبحت متجاوزة. الثقافات تتداخل، وزمنياتها المختلفة تُعدى طرائق الوجود والتفكير. ولنقول ذلك بكلمات أوضح، فإن التاريخ الواثق من نفسه يترك المكان لأسطورية تعددية ومختلفة: ذلك التغيير هو علة وأثر عودة انبثاق الشكل.

فالشكل يركز على الفضاء وتنويعاته المتعددة: الجسد والأرض والمجموعة البشرية واللغة والتدين والمحلية. ويمكننا هنا الإحالة على ما يسميه جلبير دوران بـ"نظرية الإنشاد" récital"، أى أن الحياة الإنسانية لم تعد تندرج فى مجرد سلسلة علِيِّة معينة، بل هى تتكون من أحداث متداخلة فى ذاكرة جماعية لا يمكننا أبدًا التقليل من أهميتها: إذ "يُستشهد بها من جديد". وبهذا نلاقى مجددًا "المقامية" التى تحدثت عنها آنفًا. المتكونة من لحظات خالدة، والتى تعيد استخدام الشخصيات والصور الأسطورية. فـ"الإنشاد" تعرُّف وإعادة استشهاد وحشو، أى كل الأشياء التى نجدها فى مختلف الصور وفى الموضة اللباسية وفى التوفيقية الدينية والفلسفية وفى البنايات المعمارية والفن التشكيلى التشخيصى، باختصار فى استشراقية العالم الغربى التى تنغرس فى مجموع الحياة الاجتماعية. وطبعًا من الأفضل لنا أن ندرك هذه "المشارق الأسطورية" بشكل مجازى: فهى ليست مرتبطة بمكان خاص. إنها بالأحرى تركيبة مصوغة انطلاقًا من مصدر فلسفى هندوسى، ومن وضعية روحية زين

zen، ومن قطعة لباس أفريقية سوداء، ومن ممارسة طباخية أمريكية جنوبية، ومن استعمال طرائق علاج طبى "خفيف"، ليتشكل الكل فى تفاعل توفيقى يمنح نبرة ما لروح العصر.

ويمكننا أن نستمر إلى ما لا نهاية فى تركيبات من هذا الضرب: فكلها متكونة من استشهادات مختلفة تنتهى إلى التناظم الدقيق فيما بينها، محدِّدة روحًا جديدة للعصر تكون نتائجها غير محسوبة على مختلف طرائق العيش الجماعى التى تشكل المجتمع. وقد أشرت إلى ما يمكن أن يذكِّر بالعضوية الباروكية، مع ما يحمله ذلك من طابع "همجى". وفى كل الأحوال، فإن التركيز على ذلك التشكيل، وعلى ذلك القالب يمكِّن بسرعة من التعرف على العناصر والجو العام الناجم عن تشكلها فى عصر ما بعد الحداثة.

وقد أشرت سابقًا إلى الأهمية الهرمينوسية (التأويلية) لأسلوب من قبيل ذاك. وبعجالة، يمكننا الإحالة إلى بعض التحاليل المشابهة، كنظرية أوجينيو دورس عن "الأيونات": فهو يطلق هذا الاسم على "الوحدات الأسلوبية" التى تسم الإبداع فى لحظة معينة، كالباروكية او الكلاسية مثلا. والأمر نفسه مع عالم الاجتماع بيتيريم سوروكين ونظريته فى النماذج الثقافية الحولية: بحيث نجد مجموعات متناظرة سواء فى الفلسفة أو الأدب أو فى الآثار الأدبية عمومًا. ويصدق الأمر نفسه على أوسفالد شبنجلر الذى ركَّز على "تعاصرات" تتجاوز التقسيم الاصطناعى للتاريخ. وفى الأخير من المدهش أن نلاحظ أن "العلوم الصلبة" لا تنفلت من تلك السيرورة. ومن دون الحديث عن كوهن الذى أوضح أهمية "البارادجمات" (المنظومات) فى البحث العلمى، يمكننا الإحالة على جيرالد هولتون الذى استطاع، فى كتابه "الخيال العلمى"، التعرف على الثيمات (الوحدات الموضوعاتية) التى تنظم الحقل الدلالى للباحثين. وينسحب الأمر حتى على البيولوجيا المعاصرة، بحيث برهن ويدينجتون شيلدريك على وجود "مسارات ضرورية" لـ"الأشكال السببية" فى حياة الكائن الحى أوالنباتى.

أما جلبير دوران، فحين يقوِّم هذه المقاربات، فإنه يستعمل بالمقابل مفهوم "الحوض الدلالى" الذى يمكِّن من فهم "الانسياب" والتقاطعات التى تشكل روح العصر، والتسمية التى من خلالها سيفرض ذلك الحوض الدلالى نفسه، وتمأْسُسه (تهيئة الشواطئ)، ووهنه النهائى[٢]. إن مجازًا من قبيل هذا يعلمنا الكثير، ويقدم لنا نظرة جيدة، على الأقل فى مرحلته الأولى، عن "الانسياب" والتقاطعات التى تعرفها كل الأشياء الصغيرة ومختلف

المظاهر التى تعمل، عبر التراكمات المتتالية، على تكوين حظوة الشكل: ففى منظور كهذا نلاحظ جيدًا أنه من المهم جدًّا، من وجهة النظر الهرمينوسية، التعلق بتحليل المظاهر التى تعتبر تافهة من قِبل "المؤسسة الرسمية" السوسيولوجية، كما هو حال كمال الأجسام، والإبداع الأسلوبى، ومختلف أشكال الإشهار، وتزايد المجلات المتخصصة فى الصحة والموضة والسكن والطعام، وتطور العلاجات الطبية الموازية أو التدينات التوفيقية، من دون أن ننسى طبعًا موجة النيو آدج (العصر الجديد): أى كل الأشياء (واللائحة طويلة) التى لا تخص فقط بعض المجموعات الهامشية ذات الطابع المثقفى أو البوهيمى، وإنما تشمل بعدْواها تقريبًا المُجمل الاجتماعى. ولا شىء ولا أحد خارج تلك العدوى: فتأثير تلك الظواهر يظل بالطبع متفاوتا، وهو يتغير تبعًا لفئات الأعمار والموارد المالية والاهتمامات المهنية، لكن لا أحد يمكن أن يحدَّ منه خصوصًا وأنه يتمتع بسَند وسائل الاتصال، بالأخص منها التلفزيون، والتى لا تعمل سوى على الاستجابة لتوقعات الجسد الاجتماعى وذلك بتضخيم الآثار. فعلى شاكلة كومة الثلج التى تتضخم بفعل الرياح، تتوسع الحساسية الجماعية أكثر فأكثر بتركيزها على التجمعات المهنية المحيطة. وبعض هذه العناصر تغدو، وهو أمر بديهى، متجاوَزَةً وفى عداد المهمل. كثيرةٌ هى الانسيابات التى ينضب معينها ما إن تولد، غير أن البعض الآخر منها يتقوّى ويصلب عوده ومن خلال ضرورة داخلية. وهذه الحركة الدائمة هى ما يملك دلالة كبرى؛ فلعبة الأشكال وازدهار المظاهر أصبحت، وبطريقة عنيدة، تكوّن "بشرة" اجتماعية جديدة، وبحماية هذا الغشاء ينمو الجسم الاجتماعى ويتطور.

والأمر يتعلق فعلاً بالجسم الاجتماعى، وقد ألححتُ مرارًا على هذه المفارقة التى بموجبها ينتهى تهيُّج الجسم الخاص (من تجمعات مهنية، وموضة ومظاهر) إلى ضده، ويندمج فى الجسم الجماعى. إن ظاهرة كهذه ينبغى أن تدفعنا إلى النظر بعيون جديدة إلى كل الطقوس اليومية الغريبة التى تنتشر فى الحياة الاجتماعية، وإلى كل تلك التجمعات القبلية ومختلف أشكال الغليان الخفيَّة ومعها التجمهرات المدنية: حيث يلعب مزيج الأشكال دورًا أساسيًّا. وإذا ما نحن قسْنا ذلك بمعايير العقلانية الحديثة، وإذا ما نحن قدّرناه بحسب نفعيته أو مضمونه، فإننا قد لا نعثر فيه على غير التفاهة أو "الظاهرية" phénoménisme التى لا نتائج لها. وإذا ما نحن بحثنا عن معناه فى البعيد أو فى شكله كمشروع، فإننا لن نرى فيه غير السلوك التافه، والذى لا معنى له. ويكفى بهذا الصدد النظر إلى المركزية العرقية التى كانت تحكم على الثقافات "البدائية" تبعًا للمعايير الغربية.

والامر نفسه يخص الظواهر ما بعد الحداثية. فالتركيز على المظهرية سيبدو بالغ الهمجية فى نظر تلك الذهنية. والحقيقة أن علينا أن نقدّر منطق الشكل فى ذاته، وأن نبحث عما يجعله "مشكّلاً" وعما يجعله يمارس "تواصلاً اجتماعيًّا"، ولو كان ذلك بطرقة افتراضية. إن ثورة كوبرنيكية فى تحليل الظواهر الاجتماعية كهذه هى الوحيدة التى يمكنها أن تتيح فهم المجتمعية socialité، خاصة منها المجتمعية الشبابية التى تتبدى بتردد وبطء فى نهاية القرن.

فعلى النقيض من "الرأى" ذى الطابع الجامعى والصحفى والسياسى، الذى يرى فى الفردانية سمة العصر، وهو ما لا يُناقش مثله مثل أى فكر متواضع عليه، أثرت الانتباه منذ زمن إلى هذه القبلية الغريبة التى تسعى نحو التبلور فى مجتمعاتنا. فى السراء والضراء، أعنى انبثاق الوعى العرقى، ومختلف مظاهر التعصب الدينى، والجمعانية الفكرية والثقافية أوالسياسية، ومجموعات الضغط والتجمعية المهنية، والجمعيات الخيرية، وأشكال التضامن الجديدة. ويمكننا بهذا الصدد الحديث عن التشبع الذى تعانى منه ذاتية الذات، والمتصل بالعقد الاجتماعى الوطنى منه والعالمى. إن هذا لا يعنى أن ما سيسود هو الرؤية الموضوعية العقلانية للعالم. بالعكس، نحن نشهد ولادة ذاتية حقيقية للجماهير تنهض على العدوى العاطفية والتشارك فى الأحاسيس والمشاركة فى العواطف المشتركة: فثمة تعصب تبدو علاماته فى السماء.

وحين نلاحظ سير التواريخ الإنسانية، فإننا ندرك بأننا نشهد بشكل مستمر الانبثاق المجدد لهذه الذاتية الجماهيرية: فالانتفاضات المختلفة والتمردات والثورات وغيرها من العلامات الأخروية توضح بما لا يدع مجالاً للشك أن العدوى العاطفية بعيدة عن تكون شيئًا حادثًا وجديدًا[٣]. ففى هذه الحالات، تأخذ عاطفية الوجود الجماعى مركز الصدارة وتُفقِد صواب كل المؤسسات والبنيات القائمة، ويتجلى ذلك بأشكال مختلفة. فإذا كانت تلك العدوى قوية وعنيفة فى العصيان والثورات فهى تعاش أيضًا بهدوء فى ملاذ اليومى والتحفظ الشعبى والمنفى الداخلى، وهو ما يكون أمرًا بديهيًّا فى قطع الروابط العاطفية مع السياسى بخاصة ومع الحياة المدنية عامة. وفيما يخصنى، فإننى أعتبر أن لعبة الأشكال فى الوقت المعاصر، والتركيز على الراهنية والتجمعية المهنية، وطبعًا المحايثة والمتعوية التى يقف وراءها كل ذلك، هى المظاهر الأكثر بداهة لذاك التمرد، أو بالأحرى هى التعبير الخاص عما سميته بذاتية الجماهير: فهذه الأخيرة تجد فى المتعة والسعادة المشتركة، بل فى القسوة الجماعية أخلاقيات جديدة، أى رابطة تتعزز بتقاسم المؤثرات العاطفية.

بيد أن المؤثرات العاطفية، خلافًا للتعقُّل الخالص، بحاجة للمرور إلى الفعل هنا والآن: فهى مطالبة بالظهور أى باتخاذ شكل معين، ونحن نقف هنا على ما يجعلها بعيدة عن أن نهملها. فهى ما يمكّن النعمة الخفية للوجود الجماعى من أن تصبح عيانية. والدين لم يخطئ فى ذلك، فمن خلال الشعائر والطقوس المختلفة التى تنتظم الأعياد الكنسية ركز دائمًا على ضرورة إبراز الإيمان. فالإيمان إذا هو لم يتخذ شكلاً ما فإنه يظل غير مكتمل. إنه لا يجد اكتماله إلا فى التجمعات اللحظية والاحتفالية والأسبوعية أو اليومية التى تجعل من الكنيسة هيئة صوفية فعلية، وحتى نستخدم تعبير مؤلف المزامير والأناشيد الدينية، "تلتحم كل مجموعة التحامًا" بفضل الشعائر، كما هو الحال فى المدينة الفاضلة. إن موقفًا مشتركًا بين كل الديانات كهذا، يلعب دورًا رئيسا فى النظرية والممارسة المسيحية، وذلك سواء فى لاهوتها الأرثوذوكسى أو فى مختلف صياغاتها الصوفية.

وإن كنا لا نستطيع أن نطور هنا هذه النقطة وبطريقة وجيهة، يمكننا مع ذلك أن نلاحظ أن النزعة الطومية(*)، باعتبارها الفلسفة "الرسمية" للكاثوليكية، قد اعتبرت الشكل الكنسى forma ecclesia جوهر الكنيسة ذاته. ولا يتعلق الأمر هنا بمفارقة باطلة، وإنما بمنظور يشدد على الترابط القوى الموجود بين جوهر الهيئة الكنسية وتعبيرها وشكلها: فلا وجود لكينونة من غير مظهر. وكما أشرت لذلك سابقًا، تجد هذه الفكرة الأساس للعقيدة تحققها فى نفعيةٍ هى حياة الكنيسة والمجموعة الدينية: حيث يعيش المؤمن ويكْمل دينه. وحتى نكتفى بمثال واحد من التصوف، سأحيل على تحليل قام به الأب دو لاباك بصدد المفكر أوتنجر: فبعد أن ذكّر هنرى لوباك بالتأثير الذى مارسه هذا الأخير على كتّاب من مختلف المشارب كهيجل وهولدلرين وشيلينج، ونضيف من جهتنا تأثيره على الكثير من المفكرين الذين تأثروا بهم خلال عصر الحداثة، قام بالتشديد على أن أوتنجر اعتبر أن "كيان الله يوجد فى التجلى الذاتى manifestatio sui". وهو ما نجد صداه لدى هيجل الذى يعتبر أن "تحديد الروح [...] هو التجلى [...]. وتحديدها ومضمونها هما ذلك التجلى نفسه". وهكذا تم التشديد على أهمية "الفينومينولوجيا (الظاهريات) - وهو المصطلح الذى ابتدعه أوتنجر - التى تركز على ما يمنح نفسه للرؤية كما يدل على ذلك معناها الأصلى(٤)، بما أن ما يمنح نفسه للرؤية يحيل أيضًا على ما يمنح نفسه للعيش: فمصدر المثال

(*) نسبة إلى لقديس طوما الإكوينى (١٢٢٥ - ١٢٧٤)، أحد أعلام اللاهوت الكاثوليكى وعصب الفلسفة السكولائية. (المترجم)

الجمعانى يكمن فى المنظور الظاهرانى. ولنعبر عن ذلك بعبارات مغايرة: فالتوحد الجماعى فى الأشكال المرئية للإلهى هو ما يمكّن من ولادة المجموعة لبشرية وتعزُّزها.

وفى الوقت المعاصر، يبدو أن هذا المثال لم يعد يُعاش، أو على الأقل لم يعد يُعاش فقط فى الكنائس كيف ما كان نوعها، وهو لم يعد يعبر عن نفسه فى الشكل الدنيوى للدين الذى هو السياسة، وإنما ينتشر فى مجموع الحياة الاجتماعية: ففى هذه الأخيرة أصبح الدين تديُّنا religiosité، والتدين كما الدين بحاجة إلى الأشكال التى سيعبر عن نفسه من خلالها وبها. قد يبدو ذلك مزعجًا غير أن شعائر الجسد و"الاهتمام بالذات" والطب الجسمانى والأطعمة الماكروحيوية، والبيئة والموضة اللباسية هى التى تحدِّد مدار التديُّن والجمعانية التى تشكل أساسًا له. ويمكننا إلى ما لا نهاية الاسترسال فى لائحة هذه الظواهر التى هى علل ونتائج لما يمكن أن نسميه بنوع من المرح بفن التجميل المتعالى الذى يسم العصر. وبهذا أبتغى الإشارة إلى أن الشكل، بمختلف معانى الكلمة، من اليومى الأتفه إلى الإبستمولوجيا الأعقد، هو ذلك الشىء الذى سيشكل الجوهر الأخلاقى، والمقدس والجو المحيط لما بعد الحداثة.

لن أتردد فى القول بأن النزعة الإنسانية المعاصرة تعبر عن نفسها أفضل تعبير من خلال الشكل، حتى لو بدا لنا ذلك مفارقة. وأنا أعنى بذلك الحساسية ذات القيمة العامة لما هو إنسانى، وما هو مرتبط "بالشكل الكامل للشرط الإنسانى" حسب تعبير المفكر الفرنسى مونطينى: فثمة نزعة إنسانية حين تقوم طريقة ما فى اللباس، أو موسيقى معيَّنة للروك، أو لحن البوب، أو تواطؤ إيكولوجى ما، أو تشابه معين فى الوضعية الجسدية، أو تقليعة ما فى الحلاقة بتكسير الحواجز الوطنية أو الحزبية أو الأيديولوجية، وتغدو علامة تعرُّف واعتراف، وتشجع على الإحساس بأننا كليةً مع الآخر. إن الحدود، مهما كانت طبيعتها، تنمحى ليتم بالمقابل تثمين الطبيعة الإنسانية. ونحن نعلم أن الإشهار يمكن اعتباره فى مناحى عديدة ميثولوجيا اللحظة. وحتى نكتفى بمثال من بين العديد من الأمثلة، يمكننا أن نعتبر التنويعات الإشهارية لمصمم الأزياء بينيتون: "إينيتيد كولور" (اللون الموحد)، سمة ذلك المنزع الإنسانى الذى يحمله الشكل والذى يُعاش من خلاله. فالأعراق والبلدان وألوان البشرة لا تغدو لها إلا أهمية قليلة من اللحظة الذى تتأسس فيه وحدة تآزرية بفضل صورة ما أو أسلوب و طريقة وجود خصوصية.

وطبعًا، فأنا أشدد على الملامح، على شاكلة الكاريكاتور. لكننا بالطريقة نفسها نحدّد مسارًا عامًّا لن يقف فى وجهه أى شيء. من الأكيد أن ثمة تأخرًا قد يحدث، أو بتعبير الفيلسوف إرنست بلوخ، "لا تعاصرات" أو تخلخلات زمنية، أى أن ثمة ظواهر وطرائق فى التفكير تنتمى للحداثة قد تظل موجودة بعد زوال مسبباتها. ويمكن ملاحظة ذلك بخاصة فى حالات التشنجات ذات المنزع الوطنى، وفى الحمى العنصرية وغيرها من مظاهر اللاتسامح التى لا يزال صدى ضجيجها وجنونها يتردد باستمرار فى مجتمعاتنا، لكن المهم لا يكمن هنا: فهما كانت آثار الدوجمائية قوية، فعلينا ألا ننسى أنها علامة على الضعف أكثر منه على القوة: فلا ينبغى أبدا لتلك "اللاتعاصرات" أن تنسينا الموجة الأساسية الصادرة عن التلاقى الحاصل بين مجموعات بشرية متعددة من جهة، وجمهرة massification هذه المجموعات البشرية نفسها من جهة ثانية. إنها مجموعات بشرية وجماهير لا توجد، بدرجات متفاوتة، إلا بتقاسم الصور والأساليب والأشكال الخاصة بها. وطبعًا تبقى مشكلة من المستبعد تجاهلها: كيف ستتناظم هذه القبائل وهذه الجماهير فيما بينها؟ كيف ستستطيع أصنامها التعايش فى ما بينها وترتب حياتها المشتركة؟ إننا بهذا الصدد نعيش لحظة حاسمة، ذلك أن النموذج التعاقدى المتعلق بالضبط المفاهيمى بين الأفراد والمجموعات المحددة بشكل عقلانى، والمتصل بالتفاوض الفكرى، قد أصبح معطلاً غير أن أى نموذج آخر بديل لم يأخذ مكانه، ومن ثم تنبع القسوة والعنف واللاعقلانية والهمجية التى يبدو أنها تسود اليوم فى مجال صدام الصور والأساطير وأشكال الحياة الأخرى. ويظل العاطفى والتأثرى فى محنة ما داما لم يعثرا على توازنهما، وهو توازن نرى اليوم طلائعه الأولى. وعلى غرار الطفل الذى يضرب أو يكسر تحفة ما لأنه لا يعرف كيف يعبر عن أحاسيسه بطريقة أخرى، يمكننا القول بأن الهمجية سواء كانت مؤكدة أو ضمنية، ليست سوى محاولة رعناء لبلوغ التناغم الذى ترغب به فى العمق، والذى لا تجده فى نظام معين للأشياء لا يكون مطابقًا لها. وعلينا ألا ننسى ذلك، فالنظام يولد من السديم، وكل ولادة تتم فى الألم.

وإذا كان من الصعب جدًّا أن نتوقع بدقة ما سيكون عليه ذلك التوازن الجديد. وإذا كان علينا الآن أن نكتفى بتعيين مساره العام، فيمكننا مستشهدين هنا بإرنست يونغر أن نشدد على طابعه السرى، باعتبار أن "الألم نفسه يخلق قوى عالية للشفاء"[٥]. ويمكن لهذه القوة أن تكون فى شكل حسى وعضوى، على غرار ما يتم فى الجسم الفردى، يعرف كيف يجمع بين النظام والفوضى، والاشتغال والعطالة، والسكونية والدينامية. ويمكن أن ينطبق

الامر نفسه على الجسم الاجتماعى بكامله. والسيناريو الممكن هو ألا تتم المواجهة بين المُثُل التى تدافع عنها مختلف الأمم: لأن تلك المواجهة ستؤدى حتما إلى الحرب بمواكب بؤسها وفظاعاتها، ولكن أن يكون الصراع بين الصور الممثلة لمختلف القبائل التى تحملها، مع ما يمكن أن يكون لهذا الصراع من جوانب لهوانية أو على الأقل قليلة الدموية. وبما أننا نعيش اليوم مرحلة انتقالية، فإننا نشهد حربًا للصور تعتبر نفسها "فى لا تعاصرها" مُثُلاً (وكمثال على ذلك الصراعات المختلفة داخل بلدان إمبراطورية الشرق السابقة)، ومن ثم تنبع الفظاعات التى نعرفها، وهى فظاعات من الخطورة بحيث إن حرب الصور هذه "تسيرها" أنتلجنسيا تتكون من رجال سياسة ومثقفين وتكنوبيروقراطيين مكوَّنين تبعا لمنطق الأفكار، لكن بإمكاننا الاعتقاد فى النهاية بأن تواجُه الصور والأساليب وأشكال الحياة يدخل فى منطق يختص به، فيفقد للتوّ الطابع الدموى الذى لا يزال يتمتع به إلى اليوم.

إن طوباوية من قبيل هذه: إذ الأمر يتعلق فعلاً بطوباوية، ليست فقط وهْمًا لا نتائج له، وإنما كان شيئًا يشبه خيالات شارل فورييه الذى كان يرى فى "حرب الفطائر الصغرى" طريقة ملطفة لعيش العدوانية الإنسانية، أو أنها إستراتيجية للتنفيس عن الجسم الاجتماعى. والمجاز هنا يعلِّمنا دروسًا كثيرة: فمواجهة الآخر بأن نقترح عليه، على سبيل التحدى، "الفطائر الصغرى" التى ينتجها قد يكون رمز العودة إلى اليومى، وتركيزًا مجددًا على ما هو أقرب: ففى إطار علم القرب proxémie، فإن الآخر كيان محسوس ولو كان عدوًّا، وهو ما يُمكِّن من تعطيل الرُّهاب الإجرامى الذى قد يحتدم إذا كان الآخر بعيدًا، وبالأخص حين تكون صورته مشوَّشة بحجاب المثال أو الفكرة، وهو ما يجعلها غريبة ومحتملة الخطورة.

إن هذا لا يعنى بأن العنف لن يجرى مجراه: فهو متأصل فى البنية الإنسانية والاجتماعية، لكن يمكن مأسسته بحرب الصور ليُعاش من ثم بلا كبير ضرر ولا يخلف إلا جروحا سطحية: ذلك هو التناغم الصراعى الذى يمكن أى نتوقعه، أعنى توازنا جديدا يقوم على اللعب بالأشكال، وطريقة للمواجهة بالصور كوسائط، وهو ما ينسِّب من الصراع أو على الأقل يجعله محتملاً وقابلاً للإدراك من قِبل الجسم الاجتماعى. كثيرةٌ هى الدلائل التى تشير إلى أن الحساسية الحديثة والشبابية منها بالأخص تتجه فى هذا السبيل: فالحساسية ما بعد الحداثية، وهى لا تجد نفسها فى أيديولوجيا معينة، ولا تؤمن بالدوجمائيات والأنظمة المسكوكة خلال الحداثة، ومن خلال تنسيب المؤسسات الناجمة عن

تلك المرحلة، أصبحت تعطّل النُّوى الحربية التى انطلاقًا منها انتشرت الحروب الحديثة: ففى المستوى الوطنى، أصبحت مختلف أشكال الصراع الطبقى ظاهرة ماضوية، وفى المستوى العالمى نرى أن الرهانات لم تعد تُختزَل فى الرهانات التى نظّرت لها الجيوسياسة الكلاسية، أى فى الهيمنة الأيديولوجية والتوسع الترابى. وبالرغم من أن الرهانات الاخيرة ما زالت بطريقة التخلف المغناطيسى تمارس فعلها، فإن مشاكل أخرى ظهرت إلى الوجود. كالبيئة، والحرب الاقتصادية، والنزاعات الثقافية، والدينية، والعرقية، والصراع من اجل التحكم فى نشر الصور.

كل هذا لا علاقة له مع ما كان فى أساس نشوء الدول الأمة: فهذه الأخيرة قامت على فكرة ومُثُل معينة، ولن يطول بها العمر لتلقى المصير نفسه، أى مصير الانحباس. بالمقابل، انبثق مكانها الوطن والمحلى والمجموعة البشرية، باعتبارها تقوم على صورة قُرْبية وواقعية. فمُويْجة الصدمة التى خلفتها أفكار الثورة الفرنسية لسنة ١٧٨٩ ومعها أفكار فلسفة الأنوار، وهو ما نجم عنه مشروع العقد الاجتماعى والمثال الديمقراطى والدولة الأمة، هذه المويجة بدأت فى الاضمحلال. وإذا ما نحن استخدمنا مصطلحًا (أو بالأحرى صورة شعرية) للشاعر الألمانى هولدرلين فى ديوانه "هيبّريون"، يمكننا القول بأن كل هذا يترك المكان "للوطنى حصرًا" nationel. إن هذا المصطلح يعيّن كل ما له علاقة بالأرض بحيث يتم تقاسمه، وبالعادات والتقاليد الناجمة عنها، وبالعواطف والأحاسيس التى يعيشها الناس بشكل جماعى، وبالصور والأساطير المكونة للحياة اليومية. باختصار، بكل ما يعمل على التجذير ويمكّن من نماء متوازن، فى الآن نفسه. وهكذا يترك الوطنى الحديث المكان "للوطنى" بالمفهوم الهولدرلينى، والأمر ليس فقط لعبًا بالكلمات.

فكما أن حرف صغير بإمكانه أن يغير معنى كلمة ما، يمكّن استبدال حرف بآخر من الانقلاب الواسع الذى يحدث فى الوقت المعاصر، وبالضبط انزلاق المُثل الديمقراطية والنظرية والمفهومية البعيدة نحو مثُل جمعانية تتعلق بالصورة والأسلوب والشكل التى تُعاش بشكل جماعى فى إطار اليومى. إن المجتمعية socialité التى ترتسم معالمها انطلاقًا من هذه المقدمات تمتلك شيئًا غير مشهود بل شيئًا مقلقًا، وهو ما يترك الهندسة الاجتماعية أو القياس الاجتماعى حبيسى الأماكن المعتادة والمقولات الأرثوذوكسية. غير أن الانبثاق الباطنى الذى تخلقه، والتحدى الفكرى الذى تقوم به مطبوعان بحماسة بالغة يتميز بها فكر بحار لا يخاف عوادى أعالى البحار.

قراءة في كتاب
تأمل العالم

بقلم: جلبير دوران
جامعة غرونوبل

عودنا د. ميشيل مافيزولي، الباحث المتخصص في علم الاجتماع الإدراكي لليومي والمظاهر والعادي، على الملاحظة الدقيقة ل"اندحار الفردانية" في المجتمع، وللمجتمعي المتحول للمجتمعات ما بعد الحداثية، أي "القبلية"، وهو في كتابه العاشر هذا، وخلف عنوان يواري قليلاً الغنى الخاص لهذا البحث (الذي قد يكون مستوحى من عنوان هنري كوربان: المعبد والتأمل، لكن سيكون العلم آنذاك معبدا أو سواري حية) والذي إن لم يكن عنوانه الفرعي يوضح المضمون فعلى الأقل يوضح برنامجه، يقدم لنا بحثًا يقوم على الجزأين الذريين اللذين يشكلان ثلثي هذا الكتاب، والأسَّين المفاهيميين والفلسفين لعشرين عامًا من البحث: الأسلوب باعتباره منظومة جمالية لكل إنتاج "عادي" يقوم به الإنسان، والمتخيل، باعتباره مضمونًا ضروريًا ودالاً لكل أسلوب.

يمكننا من ثم أن نحدس التوافق العميق الموجود بين مسعى ميشيل مافيزولي ومسعاي الذي جعل في مركزه منذ أربعين عامًا أولاً المتخيل من حيث هو قوة للترميز والمعين الخصوصي للإنسان، ثم مؤخرًا ـ بدءًا من سنوات ٧٥ ـ ٨٠ ـ دراسة أساليب العصور الثقافية التي يوقّعها مفهوم الحوض الدلالي. لقد كان مسارُ مسعانا معكوسًا. فقد انطلق ميشيل مافيزولي من مشهد "الأشكال"، ومن ثم من الأسلوب، الذي دشن حداثتنا "ما بعد الحداثية" (العنف المؤسس، المعرفة العادية، القبلية السياسية، الجماليات الأخلاقية...) ليدمج تدريجيًا هذه "الشكلية" حتى لا تصبح "شكلانية"، أي "النكهة الأولية" (حتى نتحدث بلغة الشاعر أ. راموس رواس)، و"أشكال الحضور الواقعية" (حتى نتحدث مثل جورج شتاينر) التي تصور وتجسد أسلوبًا أو "تشكيلاً" معينًا، أو " بلغة باشلار "تضفي طابعًا ماديًا" على مقاصده. أما في ما يخصني، فقد اتبعت المسار المعاكس، وهي نتيجة محتملة لما يمكن تسميته "أثر الانتماء الجيلي" الذي كان يدفعني، خلال نهاية الكارثة المطلقة

الاربعينيات. الى التشبث اولاً بالصور المحسوسة المخلّصة باعتبارها قارب نجاة "صديقة" كما كان يلقننا أنذاك معلمى الكبير جاستون باشلار...

إنه مسعى معكوس إذن، غير أنها "حركية" متطابقة ننتمى إليها - نحن الاثنين - فى هذا الأفق الشاسع للذين ينتفضون، بدايةً، ضد "جبروت التاريخ" كما يقول مرسيا إلياد، أى ضد تلك الكليانية الأحادية البعد التى لا يتغنى بها المستقبل أبدًا، ثم ثانيًا، فى إطار ثورة ذهنية، ضد ديكتاوتوريات "النزعات الشكلانية" باعتبارها الوريثة غير الشرعية للسيطرة الفردية على السلطة ذات الطابع العقلانى ووريثة القرن التاسع عشر. إنها إذن حركية متطابقة لحتمية "تشكُّلية" formiste: حيث يفقد الأسلوب والجماليات وضعيتهما المشينة كـ"بنية فوقية"، وهى حركية متطابقة بحيث لا يتم البحث عن قانون المعرفة "العادية" للناس فى التعقيدات المتبجِّحة للعقل، وإنما فى النكهة الأولى والأصلية للصور.

من ثم، فإن الجزء الأول من هذا المؤلَّف هو بحق "رسالة فى الأسلوب": فمافيزولى، كما هو حالى أنا، يحترم جمَّ الاحترام "التناسل السلالى" ويعضد فكره "التشكُّلى" برواد تم تجاهلهم ظلما كـ: ج.م. غوبيو، وأ. شبنجلر، و هـ. وولفلين، و أ. دورس، وجورج زيمل،... الخ، كما بالمعاصرين من قبيل: م. شابيرو، و ه. بروش، و هانز روبرت ياوس، و ف. ل. طابيى، وميشيل فوكو، و أ. مولس،... الخ. يقدم لنا الأسلوب فى عموميته مجموعة من الأشكال والأحاسيس والمشاعر ليشرع بذلك فى تحديد "زمنٍ" وعصر وحقبة ومساحةٍ "للقبائل". والانتقال من أسلوب إلى آخر، كما يلاحظ ذلك المؤلف لدى بيك دو لا ميراندا، ولدى إرازموس أو يونجر، هو "تحول" بطيء يتم من خلال فرشات متوالية، أى من خلال "الترسبات" فى "أحواض دلالية". كما أن تغيير الأساليب و"الأسطورة" المدبرة يتم كما لاحظ ذلك سوروكين عبر "الإشباع". إن مافيزولى، لم يتوان مرة أخرى فى أن يميز وراء إشباعات الحداثة الأسلوب الجمعانى، والأسلوب الجمعانى ذا الطابع العاطفى و"الصوفى" الذى تميز حداثتنا الحاضرة. فهذا الأسلوب "مبدأ نظام"، كما أنه يفرض نفسه راهنًا باعتباره نظامًا "جماليًّا"، أى متعرِّفًا بوضوح على أساسه وبنيته التحتية التشكُّلية.

وهكذا تتشكل فى "المدينة" ما بعد الحداثية، حسب تعبير هربرت بلوخ، "ديقراطية للحياة" تتعارض مع النموذج المكرس ذى الطابع الإضافى والكمى والانتخابى للديمقراطية الكلاسية، وهو نموذج "اقتصادى" بامتياز ترفضه أكثر فأكثر الحياة "ما بعد الحداثية".

ويُقوِّم مافيزولى، مرة أخرى، باسم الشعب، الديمقراطية ذات الآلية الانتخابية والكمية. ونحن نتبسم ابتسامة الصداقة حين نرى المقامية القديمة تقارن "حوضنا الدلالى" ما بعد الحداثى لا فقط بالأسلوب الباروكى، وإنما بالدفعة التى أعطاها اليسوعيون لهذا الأسلوب "الجمعانى"، المناقض تمامًا للفردانية المنتصرة للإصلاح البروتستانى.

ولكى يختم عالم اجتماع "الحاضر واليومى" هذا الجزء الأول "التشكُّلى"، لا يجد عناء، متبعًا فى ذلك خطى المفكر الألمانى زيمل، فى البرهنة على "المركزية الخفية" لهذه العناصر العادية والمهملة والدقيقة،... الخ، التى تروى ما بعد حداثتنا. (...) فـ"المعيش الجماعى" يعتبر تلك "القوة" الكامنة التى تنجم عن الغريزة العقلوية لسلطة ما حتى لو كانت حصيلة لصناديق الاقتراع. ورواية "رجل بلا مزايا" لروبير موزيل تشكل لدى عالم اجتماعنا نموذجًا لهذا المنزع اللاعقلى الذى يواجهه المعيش الفردى وبخاصة المعيش الجماعى. إن هذه الفورة الجيّاشة للحظة المعيشة ذات طابع "مأساوى" جوهرى، غير أن سيزيف هنا يبحث عن خلاصه فى استراحات التراجيديا. وأمام التهديد النووى، من اللازم "الاهتمام بالحاضر والسعى إلى التمتع به"، أى البحث عن "أسلوب" جديد: حيث يمكن ليس فقط للحلم والحركية التمدنية لل"كاطا" اليابانية، وإنما للمتخيل فى كليته أن يوجد، ويقدم نفسه باعتباره لقاحًا مضادًا للموت باعتباره مشهدًا قياميًا.

أما الجزء الثانى، الذى يحمل عنوان "العالم التخيُّلى" فهو يتطرق بصراحة لمشكلة القوة، والواقع التحولى والتشكُّلى للصورة والمتخيل، كما للطابع "المجانب" للسلطات الزائلة للعالم، ومن ثم يأتى عنوان "التخيلى" الذى لم يكن إلا ليدهش ناحِتَه هنرى كوربان، والذى يعبر لدى مافيزولى عن قوة قاهرة تتجاوز الصورة، وعن ضرب من "العقلانية الكلية"، أى الطابع "المتعالى" لكل محايثة. وطبعًا، فإن مافيزولى يبدأ فى الفصل الأول بشكل وجيه بإدانة "الخوف من الصورة" الذى يحرك قريحة كل المعادين للتصوير. وهنا فإن موقف مافيزولى جذرى: فالصورة مطلق لا يعانى، كما هو الأمر لدى صاحبنا بودريار، من أن يكون متخيلاً فوقيًا أو دونيًا. ويمكننا أن نضيف أيضًا أنها لا تعانى من الهوة الفرويدية بين اللاوعى والوعى، ومن الهوة الكوربانية بين "المتخيل" و"التخيلى"، ومن الهوة الباشلارية بين "الحلم" و"حلم اليقظة".

صحيح أن موقفى الشخصى يتجاوز هذه الثنائيات: فأنا لم أضع أبدًا قطيعة بين المتخيل والتخيلى كما عبرت عن ذلك دومًا لأستاذى كوربان، غير أننى لا أتفق بالمقابل مع

الراديكالية على الشاكلة اللاهوتية، بل أعتقد أن ثمة درجات فى "الحضور الواقعى" للصورة فى ما بين الطِّلل والمماثلة. أكيد أن القيمة والتعالى ظلا دائمًا فى نظرى محايثة، بيد أن كل محايثة ليست متعاليًا. وغالبًا ما لا تكون الصورة سوى "طلل" عويص لا تتحقق فيه مطابقة محايثة الدال، وقد غدا مدلولاً، مع المتعالى باعتباره مماثلة المدلول: فكل مؤمن حقيق يعلم أن الألوهية أمر مركب ومن ثم تعددى، لكن الآلهة آنذاك لم تكن تملك جبروتًا متماثلاً. ثمة "تراتبية ملائكية" أى لاهوتًا يتحكم فى نشأة الكون. ومافيزولى متفق تمام الاتفاق معى لنقر بأن الدلالة، أى ما يولّد المعنى، لا تمنحها لنا إلا "جمهرة" من المتخيل. من ثم، فأنا أتفق تمام الاتفاق مع الفصول الأخرى، ذلك أن الصورة حقًّا "برزخ" (الفصل ٢)، وهى "لحمة" (الفصل ٣)، وموضوع (الفصل ٤) بامتياز، و"تشكُّل" (الفصل ٥) يمكّن بالضبط من تبلور التشكُّلية: فمن خلال الشكل الإدراكى الذى تمنحه لنا الصورة "مباشرة" يستطيع الشىء والموضوع أن "يترَوْحَنا" فى شكل صورة. ولو أتيح لكوربان أن يتحدث اليوم لكتب بأن البرزخ هو المكان الذى "تترَوْحن فيه الأجسام"، لكن علينا ألا ننسى بأنه أيضًا وبالمقابل المكان الذى "تتجسْدن فيه الأنفُس". ومن الأكيد أن هذا العالم البرزخى هو، كما يراه السوسيولوجى، "واقع سابق على الأفراد(...) يمثل سندًا لكل مجتمع".

ولْنضف، من غير أن نغرق فى النزعة السوسيولوجية، بأن هذا العالم يشكل سندًا لكل تشكيل للصورة، ولكل "تشخيص" للكيان الإنسانى. وكما يرى جان بودريار، لكن بنبرة أقل قيامية، لا أقاسم صديقى مافيزولى منزعه "التفاؤلى" الجذرى. وبما أننى بالأخص وفى لباشلار فأنا لا أظن بأن الهجمة الكمية للصورة التى نجمت عن "الانفجار" الذى جاء به الفيديو يمكن أن تكون محفّزًا للمتخيل. والكمى هنا كما فى أمكنة أخرى، ينتج خمولاً لقوى التحول والإبداع الكامنة فى المتخيل ومن ثم فى التخيُّلى: فعلينا الاحتراس من متخيل متكون من "أطلال" محضة، ذلك أن "آثاره الهمجية" تتطلب جماليات وأخلاقيات معينة (أى تلك "الأخلاقيات الاجتماعية" التى يحسن مافيزولى تحليلها).

ومهما كانت هذه الاختلافات الطفيفة، فإنى أعتقد مرة أخرى بأن كتاب مافيزولى لا يقوم فقط بتعميق حدوسه المألوفة والثرَّة ويمنحها صلابة وقوة ونضج باحث لا تكل خصوبته، وإنما أيضا، وهو ما يبهجنى أيما ابتهاج، يقدم خطة علم اجتماع للمتخيل ذات حياة وحيوية فى خضم ركام الحداثات السوسيولوجية البائدة.

الهوامش

(١) Freud, L'Interprétation des rêves, Paris, 1967, p. 254

(٢) Cf. G. Durand, "La Beauté comme présence paraclétique", in Eranus Jahrbuch, 1984, op. cit., vol. 53, Paris, PUF, 1989, p. 22

(٣) انظر بهذا الصدد الكتاب الأساس لـ:

N. Cohen, les fanatiques de l'apocalypse, Paris, Payot, 1983.

(٤) Cf. H. de Lubac, la postérité spirituelle de Joachim de Flore, Paris, Lethielleux, 1981, pp. 248 - 249.

وعن الطقوس انظر كتب ك. ريفيير C. Rivière.

(٥) 1940, Paris, Bourgois, - E. Jünger, "Jardins et routes", Journal I, 1939
1979, p. 209.

وعن نهاية الدولة الأمة انظر:

E. Jünger, "La cabane dans la vigne", Journal IV, 1945 – 1948, Paris Bourgois, 1980, p. 255.

وبخصوص النزعة الإنسانية يمكن الرجوع إلى:

J. Benda, La trahison des clercs, Grasset, 1975, pp. 153 - 154.

المؤلف فى سطور

ميشيل مافيزولى

أستاذ بجامعة السوربون الخامسة ومدير مركز الدراسات حول اليومى، وهو يعتبر أحد علماء الاجتماع والمفكرين الذين منحوا لليومى والصورة والمتخيل موقعًا نظريًّا فى علم الاجتماع، وتعتمد أبحاثه على تفاعل نظرى بين الأنثروبولوجيا والفلسفة والنظريات السوسيولوجية التى تعطى للرمزى موقعًا متميزًا فى التحليل، ترجمت العديد من مؤلفاته للغات أوروبية كثيرة.

ومن أهم مؤلفاته

- منطق السيطرة، ١٩٧٦

Logique de la domination, Paris, PUF, 1976.

- العنف الكليانى، ١٩٧٩

La Violence totalitaire, 1979.

La Conquête du présent, sociologie de la vie quotidienne, 1979

- فتوحات الحاضر، سوسيولوجيا الحياة اليومية، ١٩٧٩

L'Ombre de Dionysos, contribution à une sociologie de l'orgie, 1982.

- ظل ديونيزوس، مساهمة فى سوسيولوجيا المجون، ١٩٨٢

Essai sur la violence banale et fondatrice, 1982.

- أبحاث فى العنف المبتذل والمؤسِّس، ١٩٨٢

La Connaissance ordinaire, précis de sociologie compréhensive, 1985.

- المعرفية العادية، المجمل فى السوسيولوجيا الإدراكية، ١٩٨٥

Le Temps des tribus, le déclin de l'individualisme dans la société de masse, 1988.

- زمن القبائل، اندحار الفردانية فى المجتمع الجماهيرى، ١٩٨٨

Au Creux des apparences, pour une éthique de l'esthétique, 1990.

- فى عمق المظاهر، ١٩٩٠

La Transfiguration du politique, 1992.
- تشكُّل السياسى، ١٩٩٢

La Contemplation du monde, 1993.
- تامل العالم، ١٩٩٣

Eloge de la raison sensible, 1996.
- مديح العقل المحسوس، ١٩٩٦

Du nomadisme, vagabondages initiatiques, 1997.
- لغز الوصلة، ١٩٩٧

Le Mystère de la conjonction, 1997.
- عن

L'Instant éternel, 2000.
- اللحظة الأبدية، ٢٠٠٠

La part du diable, 2002.
- حصة الشيطان، ٢٠٠٢

المترجم فى سطور

الدكتور فريد الزاهى

باحث بالمعهد الجامعى للبحث العلمى بالرباط، أصدر العديد من المؤلفات عن الجسد والصورة والمتخيل والفن التشكيلى، كما أصدر ترجمات لعبد الكبير الخطيبى وجاك دريدا وجوليا كريستيفا وكلود أوليى وريجيس دوبرى.

ومن أهم مؤلفاته

- الحكاية والمتخيل، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،١٩٩١.
- الجسد والصورة والمقدس، إفريقيا الشرق، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٩٩.
- عزيز أبو على: فتنة المطلق، مؤلف جماعى، منشورات مرسم، ٢٠٠٠ (بالفرنسية والعربية).
- تقاطعات المتخيل: مجموعة فنية مغربية، منشورات البنك التجارى المغربى، ٢٠٠٢ (بالفرنسية).
- النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٢.
- مجموعة فنية صاعدة، مجموعة أكاديمية المملكة المغربية، منشورات مرسم، الرباط، ٢٠٠٣.
- العين والمرآة، الصورة والحداثة البصرية، منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٤.

ومن أهم ترجماته

- علم النص، جوليا كريستيفا، منشورات توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩١، طبعة ٢. ١٩٩٨.

- مواقع، جاك دريدا، منشورات توبقال، الدار البيضا،، ١٩٩٢
- صيف في ستوكهولم، عبد الكبير الخطيبي، توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٢
- مراكش المدينة، كلود أوليي، منشورات عكاظ، ١٩٩٥
- المغرب العربي وقضايا الحداثة، عبد الكبير الخطيبي، ترجمة جماعية، ١٩٩٧
- ثلاثية الرباط، عبد الكبير الخطيبي، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ١٩٩٨
- حياة الصورة وموتها، ريجيس دوبري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٢
- الفن العربي المعاصر، مقدمات، عبد الكبير الخطيبي، منشورات عكاظ، الرباط، ٢٠٠٣

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنبًا إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١-	اللغة العليا	جون كوين	أحمد درويش
٢-	الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣-	التراث المسروق	جورج جيمس	شوقى جلال
٤-	كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	أحمد الحضرى
٥-	ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
٦-	اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
٧-	العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	يوسف الأنطكى
٨-	مشعلو الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
٩-	التغيرات البيئية	أندرو. س. جودى	محمود محمد عاشور
١٠-	خطاب الحكاية	چيرار چينيت	محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١-	مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	هناء عبد الفتاح
١٢-	طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	أحمد محمود
١٣-	ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب علوب
١٤-	التحليل النفسى للأدب	جان بيلمان نويل	حسن المودن
١٥-	الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	أشرف رفيق عفيفى
١٦-	أثينة السوداء (جـ١)	مارتن برنال	بإشراف: أحمد عتمان
١٧-	مختارات	فيليب لاركين	محمد مصطفى بدوى
١٨-	الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
١٩-	الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	نعيم عطية
٢٠-	قصة العلم	ج. ج. كراوثر	يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح
٢١-	خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ماجدة العنانى
٢٢-	مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	سيد أحمد على الناصرى
٢٣-	تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	سعيد توفيق
٢٤-	ظلال المستقبل	باتريك بارندر	بكر عباس
٢٥-	مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦-	دين مصر العام	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
٢٧-	التنوع البشرى الخلاق	مقالات	نخبة
٢٨-	رسالة فى التسامح	جون لوك	منى أبو سنة
٢٩-	الموت والوجود	جيمس ب. كارس	بدر الديب
٣٠-	الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣١-	مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب
٣٢-	الانقراض	ديفيد روس	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣-	التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	أحمد فؤاد بلبع
٣٤-	الرواية العربية	روجر آلن	حصة إبراهيم المنيف
٣٥-	الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	خليل كلفت
٣٦-	نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	حياة جاسم محمد
٣٧-	واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	جمال عبد الرحيم

٣٨-	نقد الحداثة	آلن تورين	أنور مغيث
٣٩-	الإغريق والحسد	بيتر والكوت	منيرة كروان
٤٠-	قصائد حب	آن سكستون	محمد عيد إبراهيم
٤١-	ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	عاطف أحمد وإبراهيم فتحى ومحمود ماجد
٤٢-	عالم ماك	بنجامين باربر	أحمد محمود
٤٣-	اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	المهدى أخريف
٤٤-	بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	مارلين تادرس
٤٥-	التراث المغدور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	أحمد محمود
٤٦-	عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	محمود السيد على
٤٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ١)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨-	حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ماهر جويجاتى
٤٩-	الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	عبد الوهاب علوب
٥٠-	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١-	مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	محمد أبو العطا
٥٢-	العلاج النفسى التدعيمى	ب. نوفاليس وس . روجسيفيتز وروجر بيل	لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣-	الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	مرسى سعد الدين
٥٤-	المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	محسن مصيلحى
٥٥-	ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	على يوسف على
٥٦-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ١)	فديريكو غرسية لوركا	محمود على مكى
٥٧-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ٢)	فديريكو غرسية لوركا	محمود السيد و ماهر البطوطى
٥٨-	مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	محمد أبو العطا
٥٩-	المحبرة (مسرحية)	كارلوس مونييث	السيد السيد سهيم
٦٠-	التصميم والشكل	جوهانز إيتين	صبرى محمد عبد الغنى
٦١-	موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢-	لذّة النّص	رولان بارت	محمد خير البقاعى .
٦٣-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤-	برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	رمسيس عوض .
٦٥-	فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	رمسيس عوض .
٦٦-	خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧-	مختارات	فرناندو بيسوا	المهدى أخريف
٦٨-	نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
٦٩-	العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠-	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١-	السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	حسين محمود
٧٢-	السياسى العجوز	ت . س . إليوت	فؤاد مجلى
٧٣-	نقد استجابة القارئ	چين . ب . تومبكنز	حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤-	صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	حسن بيومى
٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
٧٦-	چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	عبد المقصود عبد الكريم

٧٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠-	بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم الغمرى
٨١-	الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوى
٨٢-	مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	محمود السيد على
٨٣-	مختارات	غوتفريد بن	خالد المعالى
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	عبد الحميد شيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل	جمال مير صادقى	أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم	جلال آل أحمد	ماجدة العنانى
٨٨-	الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠-	وسم السيف	ميجل دى ثربانتس	محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجيل	نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤-	الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	فوزية العشماوى
٩٥-	مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	سرى محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	إدوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعى
٩٨-	الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نخبة	أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية	ديفيد روبنسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحى
١٠١-	النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	رشيد بنحدو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣-	قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	عبد الغفار مكاوى
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	عبد العزيز شبيل
١٠٦-	الأدب الأندلسى	ماريا خيسوس روبييرامتى	أشرف على دعدور
١٠٧-	صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة	محمد عبد الله الجعيدى
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من النقاد	محمود على مكى
١٠٩-	حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	إكرام يوسف
١١٣-	راية التمرد	سادى پلانت	أحمد حسان
١١٤-	مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	نسيم مجلى
١١٥-	غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	سمية رمضان

١١٦-	امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	نهاد أحمد سالم
١١٧-	المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨-	النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	لميس النقاش
١١٩-	النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	بإشراف: رءوف عباس
١٢٠-	الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	نخبة من المترجمين
١٢١-	الدليل الصغير عن الكاتبات العربيات	فاطمة موسى	محمد الجندى وإيزابيل كمال
١٢٢-	نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣-	الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نينل ألكسندر وفنادولينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤-	الفجر الكاذب	چون جراى	أحمد فؤاد بلبع
١٢٥-	التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديفى	سمحة الخولى
١٢٦-	فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧-	إرهاب	صفاء فتحى	بشير السباعى
١٢٨-	الأدب المقارن	سوزان باسْنيت	أميرة حسن نويرة
١٢٩-	الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠-	الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	شوقى جلال
١٣١-	مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	لويس بقطر
١٣٢-	ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣-	الخوف من المرايا	طارق على	طلعت الشايب
١٣٤-	تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥-	المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ماهر شفيق فريد
١٣٦-	فلاحو الباشا	كينيث كونو	سحر توفيق
١٣٧-	مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	چوزيف مارى مواريه	كاميليا صبحى
١٣٨-	عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩-	پارسيفال	ريشارد فاچنر	مصطفى ماهر
١٤٠-	حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبورى
١٤١-	اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢-	الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومى
١٤٣-	قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	عدلى السمرى
١٤٤-	صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	سلامة محمد سليمان
١٤٥-	موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	أحمد حسان
١٤٦-	الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	على عبدالرءوف البمبى
١٤٧-	خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	عبدالغفار مكاوى
١٤٨-	القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	على إبراهيم منوفى
١٤٩-	النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	أسامة إسبر
١٥٠-	التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	منيرة كروان
١٥١-	هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ١)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٢-	عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكتاب	محمد محمد الخطابى
١٥٣-	غرام الفراعنة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤-	مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت

١٥٥- الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى	جى آنبال وآلان وأوديت ڤيرمو	مى التلمسانى
١٥٧- خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	عبدالعزيز بقوش
١٥٨- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ٢)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٩- الإيديولوچية	ديڤيد هوكس	إبراهيم فتحى
١٦٠- آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومى
١٦١- من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢- تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣- موسوعة علم الاجتماع	جوردن مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
١٦٤- شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	نبيل سعد
١٦٥- حكايات الثعلب	أ. ن أفانا سيفا	سهير المصادفة
١٦٦- العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	محمد محمود أبو غدير
١٦٧- فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	شكرى محمد عياد
١٦٨- دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٦٩- إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	شكرى محمد عياد
١٧٠- الطريق	ميغيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١- وضع حد	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢- حجر الشمس	مختارات	محمد محمد الخطابى
١٧٣- معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤- صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥- التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧- أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	حصة إبراهيم المنيف
١٧٨- مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدى إبراهيم
١٧٩- حكايات أيسوب	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠- قصة جاويد	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١- النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢- العنف والنبوءة	و.ب. ييتس	ياسين طه حافظ
١٨٣- چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه چيلسون	فتحى العشرى
١٨٤- القاهرة... حالمة لا تنام	هانز إبندورفر	دسوقى سعيد
١٨٥- أسفار العهد القديم	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦- معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧- الأرضة	بُزرج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨- موت الأدب	الفين كرنان	بدر الديب
١٨٩- العمى والبصيرة	بول دى مان	سعيد الغانمى
١٩٠- محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	محسن سيد فرجانى
١٩١- الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	مصطفى حجازى السيد
١٩٢- سياحت نامه إبراهيم بك (جـ١)	زين العابدين المراغى	محمود سلامة علاوى
١٩٣- عامل المنجم	بيتر أبراهامز	محمد عبد الواحد محمد

١٩٤-	مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
١٩٥-	شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
١٩٦-	المهلة الأخيرة	فالتين راسبوتين	أشرف الصباغ
١٩٧-	الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	جلال السعيد الحفناوى
١٩٨-	الاتصال الجماهيرى	ادوين إمرى وآخرون	إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩-	تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	جمال أحمد الرفاعي وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠-	ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	فخرى لبيب
٢٠١-	الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٢٠٢-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٤)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣-	الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤-	تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	أحمد محمود هويدى
٢٠٥-	الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	أحمد مستجير
٢٠٦-	الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	على يوسف على
٢٠٧-	ليل أفريقى	رامون خوتاسندير	محمد أبو العطا
٢٠٨-	شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	محمد أحمد صالح
٢٠٩-	السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٠-	مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١-	فردينان دوسوسير	جوناثان كللر	محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢-	قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣-	مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	سيد أحمد على الناصرى
٢١٤-	قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	محمد محمود محى الدين
٢١٥-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢)	زين العابدين المراغى	محمود سلامة علاوى
٢١٦-	جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٧-	مسرحيتان طليعيتان	ص. بيكيت	نادية البنهاوى
٢١٨-	لعبة الحجلة (رايولا)	خوليو كورتازان	على إبراهيم منوفى
٢١٩-	بقايا اليوم	كازو ايشجورو	طلعت الشايب
٢٢٠-	الهيولية فى الكون	بارى باركر	على يوسف على
٢٢١-	شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	رفعت سلام
٢٢٢-	فرانز كافكا	رونالد جراى	نسيم مجلى
٢٢٣-	العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	السيد محمد نفادى
٢٢٤-	دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	منى عبدالظاهر إبراهيم
٢٢٥-	حكاية غريق	جابرييل جارثيا ماركث	السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦-	أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	طاهر محمد على البربرى
٢٢٧-	المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	موسى مارديا ديف بوركى	السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨-	علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
٢٢٩-	مأزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠-	عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١-	الدرافيل	خايمى سالوم بيدال	جمال عبدالرحمن
٢٣٢-	ما بعد المعلومات	توم ستينر	مصطفى إبراهيم فهمى

٢٣٣-	فكرة الاضمحلال	آرثر هومان	طلعت الشايب
٢٣٤-	الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	فؤاد محمد عكود
٢٣٥-	ديوان شمس تبريزى (جـ١)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦-	الولاية	ميشيل تود	أحمد الطيب
٢٣٧-	مصر أرض الوادى	روبين فيدين	عنايات حسين طلعت
٢٣٨-	العولمة والتحرير	الانكتاد	ياسر محمد جادالله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩-	العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلارافر - رايوخ	نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فا[illegible]
٢٤٠-	الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	صلاح عبدالعزيز محجوب
٢٤١-	فى انتظار البرابرة	ج . م كويتز	ابتسام عبدالله سعيد
٢٤٢-	سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	صبرى محمد حسن عبدالنبى
٢٤٣-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	ليفى بروفنسال	على عبدالرءوف البمبى
٢٤٤-	الغليان	لاورا إسكيبيل	نادية جمال الدين محمد
٢٤٥-	نساء مقاتلات	إليزابيتا آديس	توفيق على منصور
٢٤٦-	مختارات قصصية	جابرييل جارثيا ماركث	على إبراهيم منوفى
٢٤٧-	الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	والتر إرمبريست	محمد طارق الشرقاوى
٢٤٨-	حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	عبداللطيف عبدالحليم
٢٤٩-	لغة التمزق	دراجو شتامبوك	رفعت سلام
٢٥٠-	علم اجتماع العلوم	دومنييك فينيك	ماجدة محسن أباظة
٢٥١-	موسوعة علم الاجتماع (جـ٢)	جوردن مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٥٢-	رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	على بدران
٢٥٣-	تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوڤا	حسن بيومى
٢٥٤-	الفلسفة	ديڤ روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥-	أفلاطون	ديڤ روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٦-	ديكارت	ديف روبنسون وكريس جرات	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧-	تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	محمود سيد أحمد
٢٥٨-	الغجر	سير أنجوس فريزر	عُبادة كُحيلة
٢٥٩-	مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور	اقلام مختلفة	فاروجان كازانجيان
٢٦٠-	موسوعة علم الاجتماع (جـ٣)	جوردن مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٦١-	رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢-	مدينة المعجزات	إدوارد مندوثا	محمد أبو العطا
٢٦٣-	الكشف عن حافة الزمن	چون جريبن	على يوسف على
٢٦٤-	إبداعات شعرية مترجمة	هوراس وشلى	لويس عوض
٢٦٥-	روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	لويس عوض
٢٦٦-	مدير المدرسة	جلال آل أحمد	عادل عبدالمنعم سويلم
٢٦٧-	فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عرودكى
٢٦٨-	ديوان شمس تبريزى (جـ٢)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩-	وسط الجزيرة العربية وشرقها (جـ١)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧٠-	وسط الجزير العربية وشرقها (جـ٢)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧١-	الحضارة الغربية	توماس سى. باترسون	شوقى جلال

٢٧٢	الأديرة الأثرية فى مصر	س. س والترز	إبراهيم سلامة
٢٧٣-	الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	جوان أر. لوك	عنان الشهاوى
٢٧٤	السيدة باربارا	رومولو جلاجوس	محمود على مكى
٢٧٥-	ت. س إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	أقلام مختلفة	ماهر شفيق فريد
٢٧٦-	فنون السينما	فرانك جوتيران	عبد القادر التلمسانى
٢٧٧-	الچينات: الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	أحمد فوزى
٢٧٨-	البدايات	إسحق عظيموف	ظريف عبدالله
٢٧٩-	الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب
٢٨٠-	من الأدب الهندى الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرون	سمير عبدالحميد
٢٨١-	الفردوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى	جلال الحفناوى
٢٨٢-	طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ولبيرت	سمير حنا صادق
٢٨٣-	السهل يحترق	خوان رولفو	على البمبى
٢٨٤-	هرقل مجنوناً	يوريبيدس	أحمد عتمان
٢٨٥-	رحلة الخواجة حسن نظامى	حسن نظامى	سمير عبد الحميد
٢٨٦-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٣)	زين العابدين المراغى	محمود سلامة علاوى
٢٨٧-	الثقافة والعولمة والنظام العالمى	انتونى كنج	محمد يحيى وآخرون
٢٨٨-	الفن الروائى	ديفيد لودج	ماهر البطوطى
٢٨٩-	ديوان منجوهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠-	علم اللغة والترجمة	جورج مونان	أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١-	المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ١)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٢-	المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ٢)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٣-	مقدمة للأدب العربى	روجر آلن	نخبة من المترجمين
٢٩٤-	فن الشعر	بوالو	رجاء ياقوت صالح
٢٩٥-	سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل	بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦-	مكبث	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٢٩٧-	فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوانى	ماجدة محمد أنور
٢٩٨-	مأساة العبيد	أبو بكر تفاوابليوه	مصطفى حجازى السيد
٢٩٩-	ثورة فى التكنولوجيا الحيوية	جين ل. ماركس	هاشم أحمد فؤاد
٣٠٠-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج١)	لويس عوض	جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
٣٠١-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج٢)	لويس عوض	جمال الجزيرى و محمد الجندى
٣٠٢-	فنجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٣-	بوذا	جين هوب وبورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤-	ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥-	الجلد	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٣٠٦-	الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ	چان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٣٠٧-	الشعور	ديفيد بابينو	محمود محمد أحمد
٣٠٨-	علم الوراثة	ستيف جونز	ممدوح عبد المنعم أحمد
٣٠٩-	الذهن والمخ	أنجوس چيلاتى	جمال الجزيرى
٣١٠-	يونج	ناجى هيد	محيى الدين محمد حسن

٣١١-	مقال فى المنهج الفلسفى	كولنجوود	فاطمة إسماعيل
٣١٢-	روح الشعب الأسود	وليم دى بويز	أسعد حليم
٣١٣-	أمثال فلسطينية	خايير بيان	عبدالله الجعيدى
٣١٤-	الفن كعدم	جينس مينيك	هويدا السباعى
٣١٥-	جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو	كاميليا صبحى
٣١٦-	محاكمة سقراط	آ.ف. ستون	نسيم مجلى
٣١٧-	بلا غد	شير لايموفا- زنيكين	أشرف الصباغ
٣١٨-	الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	نخبة	أشرف الصباغ
٣١٩-	صور دريدا	جايتر ياسبيفاك وكرستوفر نوريس	حسام نايل
٣٢٠-	لمعة السراج فى حضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٣٢١-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ١)	ليفى برو فنسال	نخبة من المترجمين
٣٢٢-	وجهات غربية حديثة فى تاريخ الفن	دبليو يوجين كليناور	خالد مفلح حمزة
٣٢٣-	فن الساتورا	تراث يونانى قديم	هانم سليمان
٣٢٤-	اللعب بالنار	أشرف أسدى	محمود سلامة علاوى
٣٢٥-	عالم الآثار	فيليب بوسان	كرستين يوسف
٣٢٦-	المعرفة والمصلحة	جورجين هابرماس	حسن صقر
٣٢٧-	مختارات شعرية مترجمة (جـ١)	نخبة	توفيق على منصور
٣٢٨-	يوسف وزليخا	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	عبد العزيز بقوش
٣٢٩-	رسائل عيد الميلاد	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
٣٣٠-	كل شىء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	سامى صلاح
٣٣١-	عندما جاء السردين	ستيفن جراى	سامية دياب
٣٣٢-	القصة القصيرة فى إسبانيا	نخبة	على إبراهيم منوفى
٣٣٣-	الإسلام فى بريطانيا	نبيل مطر	بكر عباس
٣٣٤-	لقطات من المستقبل	آرثر.س كلارك	مصطفى فهمى
٣٣٥-	عصر الشك	ناتالى ساروت	فتحى العشرى
٣٣٦-	متون الأهرام	نصوص قديمة	حسن صابر
٣٣٧-	فلسفة الولاء	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٣٣٨-	نظرات حائرة (وقصص أخرى من الهند)	نخبة	جلال السعيد الحفناوى
٣٣٩-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ٣)	على أصغر حكمت	محمد علاء الدين منصور
٣٤٠-	اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربيروجلو	فخرى لبيب
٣٤١-	قصائد من رلكه	راينر ماريا رلكه	حسن حلمى
٣٤٢-	سلامان وأبسال	نور الدين عبدالرحمن بن أحمد	عبد العزيز بقوش
٣٤٣-	العالم البرجوازى الزائل	نادين جورديمر	سمير عبد ربه
٣٤٤-	الموت فى الشمس	بيتر بلانجوه	سمير عبد ربه
٣٤٥-	الركض خلف الزمن	بونه ندائى	يوسف عبد الفتاح فرج
٣٤٦-	سحر مصر	رشاد رشدى	جمال الجزيرى
٣٤٧-	الصبية الطائشون	جان كوكتو	بكر الحلو
٣٤٨-	المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ١)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٤٩-	دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	آرثر والدرون وآخرون	أحمد عمر شاهين

٣٥٠-	بانوراما الحياة السياحية	أقلام مختلفة	عطية شحاتة
٣٥١-	مبادئ المنطق	جوزايا رويس	أحمد الانصارى
٣٥٢-	قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٣٥٣-	الفن الإسلامى فى الأندلس (الزخرفة الهندسية)	باسيليو بابون مالدوناند	على إبراهيم منوفى
٣٥٤-	الفن الإسلامى فى الأندلس (الزخرفة النباتية)	باسيليو بابون مالدوناند	على إبراهيم منوفى
٣٥٥-	التيارات السياسية فى إيران	حجت مرتضى	محمود سلامة علاوى
٣٥٦-	الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعى
٣٥٧-	متون هيرميس	نصوص قديمة	عمر الفاروق عمر
٣٥٨-	أمثال الهوسا العامية	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٣٥٩-	محاورات بارمنيدس	أفلاطون	حبيب الشارونى
٣٦٠-	أنثروبولوچيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ليلى الشربينى
٣٦١-	التصحر: التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	عاطف معتمد وآمال شاور
٣٦٢-	تلميذ بابنيبرج	هاينرش شبورال	سيد أحمد فتح الله
٣٦٣-	حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد جيبسون	صبرى محمد حسن
٣٦٤-	حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
٣٦٥-	سأم باريس	شارل بودلير	محمد أحمد حمد
٣٦٦-	نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٣٦٧-	القلم الجرىء	نخبة	البرَاق عبدالهادى رضا
٣٦٨-	المصطلح السردى	جيرالد برنس	عابد خزندار
٣٦٩-	المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	فوزية العشماوى
٣٧٠-	الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	فاطمة عبدالله محمود
٣٧١-	المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ٢)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٧٢-	عاش الشباب	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
٣٧٣-	كيف تعد رسالة دكتوراه	أمبرتو إيكو	على إبراهيم منوفى
٣٧٤-	اليوم السادس	أندريه شديد	حمادة إبراهيم
٣٧٥-	الخلود	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٣٧٦-	الغضب وأحلام السنين	نخبة	إدوار الخراط
٣٧٧-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ٤)	على أصغر حكمت	محمد علاء الدين منصور
٣٧٨-	المسافر	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج
٣٧٩-	ملك فى الحديقة	سنيل باث	جمال عبدالرحمن
٣٨٠-	حديث عن الخسارة	جونتر جراس	شيرين عبدالسلام
٣٨١-	أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	رانيا إبراهيم يوسف
٣٨٢-	تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد إسفنديار	أحمد محمد نادى
٣٨٣-	هدية الحجاز	محمد إقبال	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٨٤-	القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	إيزابيل كمال
٣٨٥-	مشترى العشق	محمد على بهزادراد	يوسف عبدالفتاح فرج
٣٨٦-	دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى	جانيت تود	ريهام حسين إبراهيم
٣٨٧-	أغنيات وسوناتات	چون دن	بهاء چاهين
٣٨٨-	مواعظ سعدى الشيرازى	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور

٣٨٩-	من الأدب الباكستانى المعاصر	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٩٠-	الأرشيفات والمدن الكبرى	نخبة	عثمان مصطفى عثمان
٣٩١-	الحافلة الليلكية	مايف بينشى	منى الدروبى .
٣٩٢-	مقامات ورسائل أندلسية	نخبة	عبداللطيف عبدالحليم
٣٩٣-	فى قلب الشرق	ندوة لويس ماسينيون	زينب محمود الخضيرى
٣٩٤-	القوى الأربع الأساسية فى الكون	بول ديفيز	هاشم أحمد محمد
٣٩٥-	ألام سياوش	إسماعيل فصيح	سليم حمدان
٣٩٦-	السافاك	تقى نجارى راد	محمود سلامة علاوى
٣٩٧-	نيتشه	لورانس جين	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٨-	سارتر	فيليب تودى	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٩-	كامى	ديفيد ميروفتس	إمام عبدالفتاح إمام
٤٠٠-	مومو	مشيائيل إنده	باهر الجوهرى
٤٠١-	الرياضيات	زيادون ساردر	ممدوح عبد المنعم
٤٠٢-	هوكنج	ج. ب. ماك ايفوى	ممدوح عبدالمنعم
٤٠٣-	ربة المطر والملابس تصنع الناس	تودور شتورم	عماد حسن بكر
٤٠٤-	تعويذة الحسى	ديفيد إبرام	ظبية خميس
٤٠٥-	إيزابيل	أندريه جيد	حمادة إبراهيم
٤٠٦-	المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	جمال عبد الرحمن
٤٠٧-	الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه	أقلام مختلفة	طلعت شاهين
٤٠٨-	معجم تاريخ مصر	جوان فوتشركنج	عنان الشهاوى
٤٠٩-	انتصار السعادة	برتراند راسل	إلهامى عمارة
٤١٠-	خلاصة القرن	كارل بوبر	الزواوى بغورة
٤١١-	همس من الماضى	جينيفر أكرمان	أحمد مستجير
٤١٢-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ٢)	ليفى بروفنسال	نخبة
٤١٣-	أغنيات المنفى	ناظم حكمت	محمد البخارى
٤١٤-	الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوفا	أمل الصبان
٤١٥-	صورة كوكب	فريدريش دورنيمات	أحمد كامل عبدالرحيم
٤١٦-	مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	مصطفى بدوى
٤١٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٥)	رينيه ويليك	مجاهد عبدالمنعم مجاهد
٤١٨-	سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية	جين هاثواى	عبد الرحمن الشيخ
٤١٩-	العصر الذهبى للإسكندرية	جون مايو	نسيم مجلى
٤٢٠-	مكرو ميجاس	فولتير	الطيب بن رجب
٤٢١-	الولاء والقيادة	روى متحدة	أشرف محمد كيلانى
٤٢٢-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ١)	نخبة	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٤٢٣-	إسراءات الرجل الطيف	نخبة	وحيد النقاش
٤٢٤-	لوائح الحق ولوامع العشق	نور الدين عبدالرحمن الجامى	محمد علاء الدين منصور
٤٢٥-	من طاووس إلى فرح	محمود طلوعى	محمودد سلامة علاوى
٤٢٦-	الخفافيش وقصص أخرى	نخبة	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧-	باندراس الطاغية	باى إنكلان	ثريا شلبى

٤٢٨-	الخزانة الخفية	محمد هوتك	محمد أمان صافى
٤٢٩-	هيجل	ليود سبنسر وأندرزجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠-	كانط	كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١-	فوكو	كريس هورروكس وزوران جفتيك	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢-	ماكياڤللى	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣-	جويس	ديفيد نوريس وكارل فلنت	حمدى الجابرى
٤٣٤-	الرومانسية	دونكان هيث وچودن بورهام	عصام حجازى
٤٣٥-	توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زربرج	ناجى رشوان
٤٣٦-	تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كوبلستون	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧-	رحالة هندى فى بلاد الشرق	شبلى النعمانى	جلال السعيد الحفناوى
٤٣٨-	بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	عايدة سيف الدولة
٤٣٩-	موت المرابى	صدر الدين عينى	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠-	قواعد اللهجات العربية	كرستن بروستاد .	محمد طارق الشرقاوى
٤٤١-	رب الأشياء الصغيرة	أرونداتى روى	فخرى لبيب
٤٤٢-	حتشبسوت (المرأة الفرعونية)	فوزية أسعد	ماهر جويجاتى
٤٤٣-	اللغة العربية	كيس فرستيغ	محمد طارق الشرقاوى
٤٤٤-	أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	صالح علمانى
٤٤٥-	حول وزن الشعر	پرويز ناتل خانلرى	محمد محمد يونس
٤٤٦-	التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	أحمد محمود
٤٤٧-	نظرية الكم	ج. پ. ماك إيڤوى	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٨-	علم نفس التطور	ديلان إيڤانز وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٩-	الحركة النسائية	نخبة	جمال الجزيرى
٤٥٠-	ما بعد الحركة النسائية	صوفيا فوكا ورييبكا رايت	جمال الجزيرى
٤٥١-	الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن وبورن ڤان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢-	لينين والثورة الروسية	ريتشارد إيجناترى وأوسكار زاريت	محيى الدين مزيد
٤٥٣-	القاهرة: إقامة مدينة حديثة	جان لوك أرنو	حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤-	خمسون عامًا من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	سوزان خليل
٤٥٥-	تاريخ الفلسفة الحديثة (مج٥)	فردريك كوبلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦-	لا تنسنى	مريم جعفرى	هويدا عزت محمد
٤٥٧-	النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان موللر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨-	الموريسكيون الأندلسيون	مرثيدس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩-	نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال البنا
٤٦٠-	الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١-	لكَان	داريان ليدر وجودى جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢-	طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣-	الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤-	ديمقراطية للقلة	مايكل بارنتى	حصة إبراهيم المنيف
٤٦٥-	قصص اليهود	لويس جنزبرج	جمال الرفاعى
٤٦٦-	حكايات حب وبطولات فرعونية	فيولين فانويك	فاطمة محمود

٤٦٧-	التفكير السياسى	ستيفين ديلو	ربيع وهبة
٤٦٨-	روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٤٦٩-	جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدى عبدالرازق
٤٧٠-	الأراضى والجودة البيئية	نخبة	محمد السيد الننة
٤٧١-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ٢)	نخبة	عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٧٢-	دون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٣-	دون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٤-	الأدب والنسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥-	صوت مصر: أم كلثوم	فرجينيا دانيلسون	عادل هلال عنانى
٤٧٦-	أرض الحبايب بعيدة: بيرم التونسى	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧-	تاريخ الصين	هيلدا هوخام	أشرف كيلانى
٤٧٨-	الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج و لى شى دونج	عبد العزيز حمدى
٤٧٩-	المقهـــى (مسرحية صينية)	لاوشه	عبد العزيز حمدى
٤٨٠-	تساى ون جى (مسرحية صينية)	كو مو روا	عبد العزيز حمدى
٤٨١-	عباءة النبى	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢-	موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير جاك تيبو	فاطمة محمود
٤٨٣-	النسوية وما بعد النسوية	سارة جامبل	أحمد الشامى
٤٨٤-	جمالية التلقى	هانسن روبيرت ياوس	رشيد بنحدو
٤٨٥-	التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦-	الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالحليم عبدالغنى رجب
٤٨٧-	الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد آبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨-	الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩-	هُسِّرل: الفلسفة علمًا دقيقًا	هُسِّرل	محمود رجب
٤٩٠-	أسمار الببغاء	محمد قادرى	عبد الوهاب علوب
٤٩١-	نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢-	محمد على مؤسس مصر الحديثة	جى فارجيت	محمد رفعت عواد
٤٩٣-	خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	محمد صالح الضالع
٤٩٤-	كتاب الموتى (الخروج فى النهار)	نصوص مصرية قديمة	شريف الصيفى
٤٩٥-	اللوبى	إدوارد تيفان	حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ١)	إكوادو بانولى	نخبة
٤٩٧-	العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط	نادية العلىّ	مصطفى رياض
٤٩٨-	النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريودز	أحمد على بدوى
٤٩٩-	تقاطعات: الأمة والمجتمع والجنس	نخبة	فيصل بن خضراء
٥٠٠-	فى طفولتى (دراسة فى السيرة الذاتية العربية)	تيتز رووكى	طلعت الشايب
٥٠١-	تاريخ النساء فى الغرب (جـ١)	آرثر جولد هامر	سحر فراج
٥٠٢-	أصوات بديلة	هدى الصدّة	هالة كمال
٥٠٣-	مختارات من الشعر الفارسى الحديث	نخبة	محمد نور الدين عبدالمنعم
٥٠٤-	كتابات أساسية (جـ١)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٥-	كتابات أساسية (جـ٢)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق

٥٠٦ -	ربما كان قديساً	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥٠٧ -	سيدة الماضى الجميل	بيتر شيفر	شوقى فهيم
٥٠٨ -	المولوية بعد جلال الدين الرومى	عبدالباقى جلبنارلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٥٠٩ -	الفقر والإحسان فى عهد سلاطين المماليك	آدم صبرة	قاسم عبده قاسم
٥١٠ -	الأرملة الماكرة	كارلو جولدونى	عبدالرازق عيد
٥١١ -	كوكب مرقّع	آن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥١٢ -	كتابة النقد السينمائى	تيموثى كوريجان	جمال عبد الناصر
٥١٣ -	العلم الجسور	تيد أنتون	مصطفى إبراهيم فهمى
٥١٤ -	مدخل إلى النظرية الأدبية	جونثان كولر	مصطفى بيومى عبد السلام
٥١٥ -	من التقليد إلى ما بعد الحداثة	فدوى مالطى دوجلاس	فدوى مالطى دوجلاس
٥١٦ -	إرادة الإنسان فى شفاء الإدمان	آرنولد واشنطون وودونا باوندى	صبرى محمد حسن
٥١٧ -	نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	سمير عبد الحميد إبراهيم
٥١٨ -	استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	هاشم أحمد محمد
٥١٩ -	محاضرات فى المثالية الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٥٢٠ -	الولع بمصر من الحلم إلى المشروع	أحمد يوسف	أمل الصبان
٥٢١ -	قاموس تراجم مصر الحديثة	آرثر جولد سميث	عبدالوهاب بكر
٥٢٢ -	إسبانيا فى تاريخها	أميركو كاسترو	على إبراهيم منوفى
٥٢٣ -	الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٥٢٤ -	الملك لير	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٥٢٥ -	موسم صيد فى بيروت وقصص أخرى	دنيس جونسون رزيفز	نادية رفعت
٥٢٦ -	علم السياسة البيئية	ستيفن كرول ووليم رانكين	محيى الدين مزيد
٥٢٧ -	كافكا	ديفيد زين ميروفتس وروبرت كرمب	جمال الجزيرى
٥٢٨ -	تروتسكى والماركسية	طارق على وفِلْ إيفانز	جمال الجزيرى
٥٢٩ -	بدائع العلامة إقبال فى شعره الأردى	محمد إقبال	حازم محفوظ وحسين نجيب المصرى
٥٣٠ -	مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر
٥٣١ -	ما الذى حَدَثَ فى «حَدَث» ١١ سبتمبر؟	چاك دريدا	صفاء فتحى
٥٣٢ -	المغامرُ والمستشرق	هنرى لورنس	بشير السباعى
٥٣٣ -	تعلُّم اللغة الثانية	سوزان جاس	محمد الشرقاوى
٥٣٤ -	الإسلاميون الجزائريون	سيڤرين لابا	حمادة إبراهيم
٥٣٥ -	مخزن الأسرار	نظامى الكنجوى	عبدالعزيز بقوش
٥٣٦ -	الثقافات وقيم التقدم	صمويل هنتنجتون	شوقى جلال
٥٣٧ -	للحب والحرية	نخبة	عبدالغفار مكاوى
٥٣٨ -	النفس والآخر فى قصص يوسف الشارونى	كيت دانيلر	محمد الحديدى
٥٣٩ -	خمس مسرحيات قصيرة	كاريل تشرشل	محسن مصيلحى
٥٤٠ -	توجهات بريطانية - شرقية	السير رونالد ستورس	رءوف عباس
٥٤١ -	هى تتخيل وهلاوس أخرى	خوان خوسيه مياس	مروة رزق
٥٤٢ -	قصص مختارة من الأدب اليونانى الحديث	نخبة	نعيم عطية
٥٤٣ -	السياسة الأمريكية	باتريك بروجان وكريس جرات	وفاء عبدالقادر
٥٤٤ -	ميلانى كلاين	نخبة	حمدى الجابرى

٥٤٥-	يا له من سباق محموم	فرانسيس كريك	عزت عامر
٥٤٦-	ريموس	ت. ب. وايزمان	توفيق على منصور
٥٤٧-	بارت	فيليب ثودى وآن كورس	جمال الجزيرى
٥٤٨-	علم الاجتماع	ريتشارد أوزبرن وبورن فان لون	حمدى الجابرى
٥٤٩-	علم العلامات	بول كوبلى وليتاجانز	جمال الجزيرى
٥٥٠-	شكسبير	نيك جروم وبيرو	حمدى الجابرى
٥٥١-	الموسيقى والعولمة	سايمون ماندى	سمحة الخولى
٥٥٢-	قصص مثالية	ميجيل دى ثربانتس	على عبد الرءوف البمبى
٥٥٣-	مدخل للشعر الفرنسى الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	رجاء ياقوت
٥٥٤-	مصر فى عهد محمد على	عفاف لطفى السيد مارسوه	عبدالسميع عمر زين الدين
٥٥٥-	الإستراتيجية الأمريكية للقرن الحادى والعشرين	أناتولى أوتكين	أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالى
٥٥٦-	چان بودريار	كريس هوروكس وزوران جيفتك	حمدى الجابرى
٥٥٧-	الماركيز دى ساد	ستوارت هود وجراهام كرولى	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٨-	الدراسات الثقافية	زيودين ساردارووبورين ڤان لون	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٩-	الماس الزائف	تشا تشاجى	عبدالحى أحمد سالم
٥٦٠-	صلصلة الجرس	نخبة	جلال السعيد الحفناوى
٥٦١-	جناح جبريل	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٥٦٢-	بلايين وبلايين	كارل ساجان	عزت عامر
٥٦٣-	ورود الخريف	خاثينتو بينابينتى	صبرى محمدى التهامى
٥٦٤-	عُش الغريب	خاثينتو بينابينتى	صبرى محمدى التهامى
٥٦٥-	الشرق الأوسط المعاصر	ديبورا . ج. جيرنر	أحمد عبدالحميد أحمد
٥٦٦-	تاريخ أوروبا فى العصور الوسطى	موريس بيشوب	على السيد على
٥٦٧-	الوطن المغتصب	مايكل رايس	إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٦٨-	الأصولى فى الرواية	عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر
٥٦٩-	موقع الثقافة	هومى. ك. بابا	ثائر ديب
٥٧٠-	دول الخليج الفارسى	سير روبرت هاى	يوسف الشارونى
٥٧١-	تاريخ النقد الإسبانى المعاصر	إيميليا دى ثوليتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢-	الطب فى زمن الفراعنة	برونو أليوا	كمال السيد
٥٧٣-	فرويد	ريتشارد ابيجنانس وأسكار زارتى	جمال الجزيرى
٥٧٤-	مصر القديمة فى عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	علاء الدين عبد العزيز السباعى
٥٧٥-	الاقتصاد السياسى للعولمة	نجير وودز	أحمد محمود
٥٧٦-	فكر ثربانتس	أمريكو كاسترو	ناهد العشرى محمد
٥٧٧-	مغامرات بينوكيو	كارلو كولودى	محمد قدرى عمارة
٥٧٨-	الجماليات عند كيتس وهنت	أيومى ميزوكوشى	محمد إبراهيم وعصام عبد الرءوف
٥٧٩-	تشومسكى	چون ماهر وچودى جرونز	محيى الدين مزيد
٥٨٠-	دائرة المعارف الدولية (جـ١)	جون فيزر وبول سيترجز	محمد فتحى عبدالهادى
٥٨١-	الحمقى يموتون	ماريو بوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢-	مرايا الذات	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣-	الجيران	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان

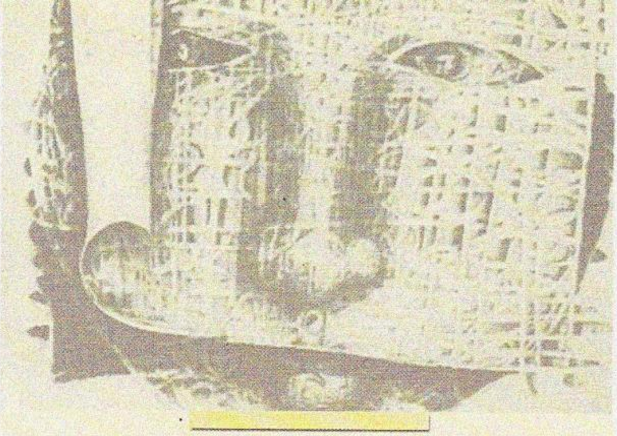
٥٨٤	سفر	محمود دولت أبادى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥-	الأمير احتجاب	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦-	السينما العربية والأفريقية	ليزبيث مالكموس وروى آرمز	سهام عبد السلام
٥٨٧-	تاريخ تطور الفكر الصينى	نخبة	عبدالعزيز حمدى
٥٨٨-	أمنحوتپ الثالث	آنييس كابرول	ماهر جويجاتى
٥٨٩-	تمبكت العجيبة	فيليكس ديبواه	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٥٩٠-	أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية	نخبة	محمود مهدى عبدالله
٥٩١-	الشاعر والمفكر	هوراتيوس	على عبدالتواب على وصلاح رمضان السيد
٥٩٢-	الثورة المصرية	محمد صبرى السوربونى	مجدى عبدالحافظ وعلى كورخان
٥٩٣-	قصائد ساحرة	بول فاليرى	بكر الحلو
٥٩٤-	القلب السمين	سوزانا تامارو	أمانى فوزى
٥٩٥-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ٢)	إكوادو بانولى .	نخبة
٥٩٦-	الصحة العقلية فى العالم	روبرت ديجارليه وآخرون	إيهاب عبدالرحيم محمد
٥٩٧-	مسلمو غرناطة	خوليو كاروباروخا	جمال عبدالرحمن
٥٩٨-	مصر وكنعان وإسرائيل	دونالد ريدفورد	بيومى على قنديل
٥٩٩-	فلسفة الشرق	هرداد مهرين	محمود سلامة علاوى
٦٠٠-	الإسلام فى التاريخ	برنارد لويس	مدحت طه
٦٠١-	النسوية والمواطنة	ريان ڤوت	أيمن بكر وسمر الشيشكلى
٦٠٢-	ليوتار:نحو فلسفة ما بعد حداثية	چيمس وليامز	إيمان عبدالعزيز
٦٠٣-	النقد الثقافى	آرثر أيزابرجر	وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسى
٦٠٤-	الكوارث الطبيعية (جـ١)	باتريك ل. آبوت	توفيق على منصور
٦٠٥-	مخاطر كوكبنا المضطرب	إرنست زيبروسكى الصغير	مصطفى إبراهيم فهمى
٦٠٦-	قصة البردى اليونانى فى مصر	ريتشارد هاريس	محمود إبراهيم السعدنى
٦٠٧-	قلب الجزيرة العربية (جـ١)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٨-	قلب الجزيرة العربية (جـ٢)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٩-	الانتخاب الثقافى	أجنر فوج	شوقى جلال
٦١٠-	العمارة المدجنة	رفائيل لوبث جوثمان	على إبراهيم منوفى
٦١١-	النقد والأيديولوجية	تيرى إيجلتون	فخرى صالح
٦١٢-	رسالة النفسية	فضل الله بن حامد الحسينى	محمد محمد يونس
٦١٣-	السياحة والسياسة	كولن مايكل هول	محمد فريد حجاب
٦١٤-	بيت الأقصر الكبير	فوزية أسعد	منى قطان
٦١٥-	عرض الأحداث التى وقعت فى بغداد	أليس بسيرينى	محمد رفعت عواد
٦١٦-	أساطير بيضاء	روبرت يانج	أحمد محمود
٦١٧-	الفولكلور والبحر	هوراس بيك	أحمد محمود
٦١٨-	نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة	تشارلز فيليبس	جلال البنا
٦١٩-	مفاتيح أورشليم القدس	ريمون استانبولى	عايدة الباجورى
٦٢٠-	السلام الصليبى	توماش ماستناك	بشير السباعى
٦٢١-	النوبة المعبر الحضارى	وليم. ى. آدمز	فؤاد عكود
٦٢٢-	أشعار من عالم اسمه الصين	آى تشينغ	أمير نبيه وعبدالرحمن حجازى

٦٢٣-	نوادر جحا الإيرانى	سعيد قانعى	يوسف عبدالفتاح
٦٢٤-	أزمة العالم الحديث	رينيه جينو	عمر الفاروق
٦٢٥-	الجرح السرى	جان جينيه	محمد برادة
٦٢٦-	مختارات شعرية مترجمة (جـ٢)	نخبة	توفيق على منصور
٦٢٧-	حكايات إيرانية	نخبة	عبدالوهاب علوب
٦٢٨-	أصل الأنواع	تشارلس داروين	مجدى محمود المليجى
٦٢٩-	قرن آخر من الهيمنة الأمريكية	نيقولاس جويات	عزة الخميسى
٦٣٠-	سيرتى الذاتية	أحمد بللو	صبرى محمد حسن
٦٣١-	مختارات من الشعر الأفريقى المعاصر	نخبة	بإشراف: حسن طلب
٦٣٢-	المسلمون واليهود في مملكة فالنسيا	دولورس برامون	رانيا محمد
٦٣٣-	الحب وفنونه	نخبة	حمادة إبراهيم
٦٣٤-	مكتبة الإسكندرية	روى ماكلويد وإسماعيل سراج الدين	مصطفى البهنساوى
٦٣٥-	التثبيت والتكيف فى مصر	جودة عبد الخالق	سمير كريم
٦٣٦-	حج يولندة	جناب شهاب الدين	سامية محمد جلال
٦٣٧-	مصر الخديوية	ف. روبرت هنتر	بدر الرفاعى
٦٣٨-	الديمقراطية والشعر	روبرت بن ورين	فؤاد عبد المطلب
٦٣٩-	فندق الأرق	تشارلز سيميك	أحمد شافعى
٦٤٠-	ألكسياد	الأميرة أنّاكومنينا	حسن حبشى
٦٤١-	برتراندرسل (مختارات)	برتراند رسل	محمد قدرى عمارة
٦٤٢-	داروين والتطور	جوناثان ميلر وبورين فان لون	ممدوح عبد المنعم
٦٤٣-	سفرنامه حجاز	عبد الماجد الدريابادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٦٤٤-	العلوم عند المسلمين	هوارد د. تيرنر	فتح الله الشيخ
٦٤٥-	السياسة الخارجية الأمريكية ومصادرها الداخلية	تشارلز كجلى ويوجين ويتكوف	عبد الوهاب علوب
٦٤٦-	قصة الثورة الإيرانية	سپهر ذبيح	عبد الوهاب علوب
٦٤٧-	رسائل من مصر	جون نينيه	فتحى العشرى
٦٤٨-	بورخيس	بياتريث سارلو	خليل كلفت
٦٤٩-	الخوف وقصص خرافية أخرى	نخبة	سحر يوسف
٦٥٠-	الدولة والسلطة والسياسة في الشرق الأوسط	روجر أوين	عبد الوهاب علوب
٦٥١-	ديليسبس الذى لا نعرفه	وثائق قديمة	أمل الصبان
٦٥٢-	آلهة مصر القديمة	كلود ترونكر	حسن نصر الدين
٦٥٣-	مدرسة الطغاة	إيريش كستنر	سمير جريس
٦٥٤-	أساطير شعبية من أوزبكستان (جـ١)	نصوص قديمة	عبد الرحمن الخميسى
٦٥٥-	أساطير وآلهة	إيزابيل فرانكو	حليم طوسون ومحمود ماهر طه
٦٥٦-	خبز الشعب والأرض الحمراء	ألفونسو ساسترى	ممدوح البستاوى
٦٥٧-	محاكم التفتيش والموريسكيون	مرثيديس غارثيا- أرينال	خالد عباس
٦٥٨-	حوارات مع خوان رامون خيمينيث	خوان رامون خيمينيث	صبرى التهامى
٦٥٩-	قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية	نخبة	عبداللطيف عبدالحليم
٦٦٠-	نافذة على أحدث العلوم	ريتشارد فايفيلد	هاشم أحمد محمد
٦٦١-	روائع أندلسية إسلامية	نخبة	صبرى التهامى

٦٦٢-	رحلة إلى الجنور	داسو سالديبار	صبرى التهامى
٦٦٣-	امرأة عادية	ليوسيل كليفتون	أحمد شافعى
٦٦٤-	الرجل على الشاشة	ستيفن كوهان - إنا راى هارك	عصام زكريا
٦٦٥-	عوالم أخرى	بول دافيز	هاشم أحمد محمد
٦٦٦-	تطور الصورة الشعرية عند شكسبير	ولفجانج اتش كليمن	مدحت الجيار
٦٦٧-	الأزمة القادمة لعلم الاجتماع الغربى	ألفن جولدنر	على ليلة
٦٦٨-	ثقافات العولمة	فريدريك جيمسون - ماساو ميوشى	ليلى الجبالى
٦٦٩-	ثلاث مسرحيات	وول شوينكا	نسيم مجلى
٦٧٠-	أشعار جوستاف أدولفو	جوستاف أدولفو	ماهر البطوطى
٦٧١-	قل لى كم مضى على رحيل القطار؟	جيمس بولدوين	على عبدالأمير صالح
٦٧٢-	مختارات قصائد فرنسية للأطفال	نخبة	إبتهال سالم
٦٧٣-	ضرب الكليم	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٦٧٤-	ديوان الإمام الخمينى	آية الله العظمى الخمينى	محمد علاء الدين منصور
٦٧٥-	أثينا السوداء (جـ٢، مج١)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٦-	أثينا السوداء (جـ٢، مج٢)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٧-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مج١)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٨-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ٢ ، مج٢)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٩-	مختارات شعرية مترجمة (جـ٣)	ويليام شكسبير	توفيق على منصور
٦٨٠-	سنوات الطفولة	وول سوينكا	سمير عبد ربه
٦٨١-	هل يوجد نص فى هذا الفصل؟	ستانلى فش	أحمد الشيمى
٦٨٢-	نجوم حظر التجول الجديد	بن أوكرى	صبرى محمد حسن
٦٨٣-	سكين واحد لكل رجل	تى. م. ألوكو	صبرى محمد حسن
٦٨٤-	الأعمال القصصية (جـ١)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٥-	الأعمال القصصية (جـ٢)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٦-	امرأة محاربة	ماكسين هونج كنجستون	سحر توفيق
٦٨٧-	محبوبة	فتانة حاج سيد جوادى	ماجدة العنانى
٦٨٨-	الانفجارات الثلاثة الكبرى	فيليب م. دوبر وريتشارد أ. موار	فتح الله الشيخ وأحمد السماحى
٦٨٩-	الملف	تادووش روجيفيتش	هناء عبد الفتاح
٦٩٠-	محاكم التفتيش فى فرنسا	چوزيف ر. سترايز	رمسيس عوض
٦٩١-	ألبرت أينشتين: حياته وغرامياته	دنيس براين	رمسيس عوض
٦٩٢-	الوجودية	ريتشارد أبيجانسى وأوسكار زاريت	حمدى الجابرى
٦٩٣-	القتل الجماعى: المحرقة	حائيم برشيت وآخران	جمال الجزيرى
٦٩٤-	دريدا	جيف كولينز وبيل مايبلين	حمدى الجابرى
٦٩٥-	رسل	ديف روبنسون وجودى جروف	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٦-	روسو	ديف روبنسون وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٧-	أرسطو	روبرت ودفين وجودى جروفس	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٨-	عصر التنوير	ليود سبنسر وأندرزيجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٩-	التحليل النفسى	إيفان وارد وأوسكار زاراتى	جمال الجزيرى
٧٠٠-	حقيقة كاتب	ماريو فرجاش	بسمة عبدالرحمن

٧٠١-	الذاكرة والحداثة	وليم رود فيفيان	منى البرنس
٧٠٢-	الأمثال الفارسية	أحمد وكيليان	محمود علاوى
٧٠٣-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ٢)	إدوارد جرانفيل براون	أمين الشواربى
٧٠٤-	فيه ما فيه	مولانا جلال الدين الرومى	محمد علاء الدين منصور وآخران
٧٠٥-	فضل الأنام من رسائل حجة الإسلام	الإمام الغزالى	عبدالحميد مدكور
٧٠٦-	الشفرة الوراثية وكتاب التحولات	جونسون ف. يان	عزت عامر
٧٠٧-	ڤالتر بنيامين	نخبة	وفاء عبدالقادر
٧٠٨-	فراعنة من؟	دونالد مالكولم ريد	رءوف عباس
٧٠٩-	معنى الحياة	ألفريد آدلر	عادل نجيب بشرى
٧١٠-	الأطفال: التكنولوجيا والثقافة	يان هاتشباى وجوموران - إليس	دعاء محمد الخطيب
٧١١-	درة التاج	ميرزا محمد هادى رسوا	هناء عبد الفتاح
٧١٢-	الإلياذة (جـ١)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٣-	الإلياذة (جـ٢)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٤-	حديث القلوب	لامنيه	حنا صاوه
٧١٥-	جامعة كل المعارف (جـ١)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٦-	جامعة كل المعارف (جـ٢)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٧-	جامعة كل المعارف (جـ٣)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٨-	جامعة كل المعارف (جـ٤)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٩-	جامعة كل المعارف (جـ٥)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧٢٠-	جامعة كل المعارف (جـ٦)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧٢١-	فلسفة المتكلمين فى الإسلام (مج١)	هارى أ. ولفسون	مصطفى لبيب عبد الغنى
٧٢٢-	الصفيحة وقصص أخرى	بشار كمال	الصفصافى أحمد القطورى
٧٢٣-	تحديات ما بعد الصهيونية	إفرايم نيمنى	أحمد ثابت
٧٢٤-	اليسار الفرويدى	بول روبنسون	عبده الريس
٧٢٥-	الاضطراب النفسى	جون فيتكس	مى مقلد
٧٢٦-	الموريسكيون فى الغرب	غييرمو غوثالبيس بوستو	مروة محمد إبراهيم
٧٢٧-	حلم البحر	باچين	وحيد السعيد
٧٢٨-	العولمة: تدمير العمالة والنمو	موريس آليه	أميرة جمعة
٧٢٩-	الثورة الإسلامية فى إيران	صادق زيباكلام	هويدا عزت
٧٣٠-	حكايات من السهول الأفريقية	آن جاتى	عزت عامر
٧٣١-	النوع: الذكر والأنثى بين التمييز والاختلاف	نخبة	محمد قدرى عمارة
٧٣٢-	قصص بسيطة	إنجو شولتسه	سمير جريس
٧٣٣-	مأساة عطيل	وليم شيكسبير	محمد مصطفى بدوى
٧٣٤-	بونابرت فى الشرق الإسلامى	أحمد يوسف	أمل الصبان
٧٣٥-	فن السيرة فى العربية	مايكل كوبرسون	محمود محمد مكى
٧٣٦-	التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (جـ١)	هوارد زن	شعبان مكاوى
٧٣٧-	الكوارث الطبيعية (جـ٢)	باتريك ل. أبوت	توفيق على منصور
٧٣٨-	دمشق من عصر ما قبل التاريخ إلى الدولة المملوكية (جـ١)	جيرار دى جورج	محمد عواد
٧٣٩-	دمشق من الإمبراطورية العثمانية حتى الوقت الحاضر (جـ٢)	جيرار دى جورج	محمد عواد

٧/١٢١٨
١٠٠ـ



إن الصورة الجماعية، التى تستوطن مكانًا ما، وتعمل على تحريك الفضاء، لها وظيفة الرحم؛ إذ هى تحافظ على ما بداخلها وتحميه، وتمنح نور الوجود لمولوداتها. فالمرء ينتمى لمكان ما كما ينتمى لطفولته، انطلاقًا من ذلك يتحقق النمو والازدهار. بيد أن ذلك المكان (مثله مثل زمن الطفولة) يلعب الدور الذى أشرنا إليه إذا كان يمتلك ذلك "القدر الزائد" الذى يمنحه له المتخيل الاجتماعى. ولم تخطئ النظر فى ذلك مدرسة شيكاغو، والدليل على ذلك ما صرح به أحد روادها روبير بارك Robert Park من أن "المدينة شىء أكبر من تجمع من الأفراد والتجهيزات... إنها أيضًا أكبر من مجرد تجمع من المؤسسات والأجهزة الإدارية". المدينة - كما يخلص لذلك - "حالة ذهنية". إنها صيغة وجيهة تشدد جيدًا على أن مادية مكان ما تخترقها مجموعة من الصور الجماعية التى تمنحها معناه؛ فالصورة والفضاء يعزز بعضهما بعضًا فى حركة من الفعل والفعل المرتد، لا لأجلهما، بل لكى يستثيرا - فى الدينامية التى يخلقانها - هذا الوجود الجماعى الذى هو كل حياة فى المجتمع.

الغلاف: هند سمير